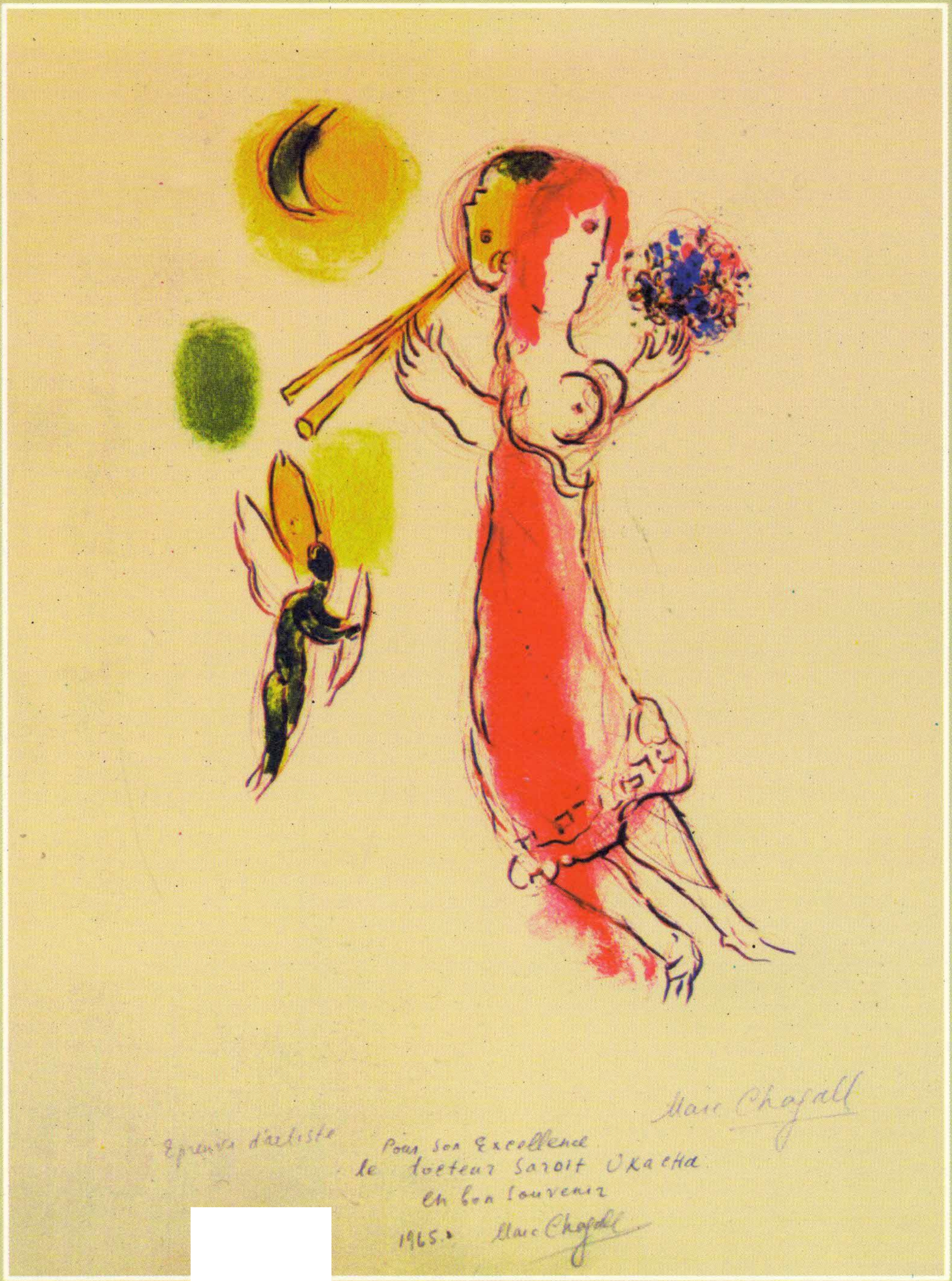
تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

الزمن ونسيج النغم

من نشيد أپوللو إلى تورانجاليلا



ثروت عكاشه


Marc Chagall
Epreuve d'artiste
Pour son Excellence
le Docteur Saroit Okacha
en bon souvenir
1965.
Marc Chagall

الزمن ..
ونسيج النغم

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

الزمن ..
ونسيج النغم

من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا

ثروت عكاشة

تجربة ذاتية واختيار ..

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الجزء الرابع عشر

الزمن.. ونسيج النغم

من نشيد أبوللو إلى توارانجاليلا

دكتور ثروت عكاشة

الطبعة الثانية
١٩٩٦م

الناشر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف الأمامى: ماتياس جرونيفالد: نشيد الملائكة ١٥١٢.
مذبح أيزنهايم. كولمار.

الغلاف الخلفى: مارك شاجال. دراسة لباليه دافنس وكلويه.

الإخراج الفنى : الفنان محمود القاضى

رقم الإيداع : رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٧٥٨/ ١٩٩٦

الترقيم الدولى : ISBN . 977 - 01 - 4991 - 8

إهــداء

إلى زوجتى التى حـملت عنى كل همومى بتـفانٍ آســـر،
وجدلت حياتينا ضفيرةً فى نسيج النغم.

شكر وتقدير

أرى من واجبى أن أسجّل الشكر للدكتور حسين فوزى رحمه الله لقراءته أصول هذا الكتاب والاهتمام بإبداء ما رآه من ملاحظات الأستاذ القدير الذى أعطى للموسيقى - وهو رجل العلم - عناية وجهداً يذكرهما له بالفضل جيل كامل من مستمعى ندواته الموسيقية الجادة فى البرنامج الثانى لإذاعة القاهرة منذ نشأته حتى اليوم.

كما أشكر للمرحوم الدكتور يوسف شوقى أيضاً ملاحظاته القيمة بعد قراءة أصول هذا النص، وهو الموسيقى الذى أبدى مقدرة علمية فى تناول موضوعاتها وأبدع فى مجالاتها العديد من المؤلفات والأبحاث المبتكرة.

ولا يفوتنى أن أنوّه بفضل العون المخلص الذى قدّمه لى الأستاذ الفاضل رشاد بدران رحمة الله عليه خلال عملى فى هذا الكتاب، وهو أحد الروّاد الصادقين الذين اقتحموا مجال دراسة تاريخ الفن الموسيقى بمثابرة واقتدار.

ومن العرفان بالفضل أيضاً أن أتقدم بالشكر إلى المايسترو اللامع يوسف السيسى على ما كان منه من تفسير لنواح كانت غامضة مستعصية فإذا هى على يديه تلين وتنجلى.



(لوحة ١)
چورج براك :
عـازف الجيـتـار ١٩١٧ .
متحف بازل .
كان براك عاشقا للموسيقى ، حـتى لقـد عنْون إحـدى لوحاته المبكرة «آريا لباخ» .

كَلِمَةٌ أُولَى

ما أجمل الطبيعة وما أروع أن ينطلق الإنسان فى ربوعها يغترف بعينيه من سحرها ويملأ رئتيه من عبيرها، يناجيها ويسمع همس موسيقاها، يأنس إليها ويستلهمها فتُلهم عينيه جمال الصورة وتزيّن لسمعه حلاوة النغم، وتهدهد خفقات قلبه بالحب والأمل وصفاء الوجدان. غير أن عصرنا الحديث، بما ابتكره العقل الإنسانى من آلات معقدة وأجهزة ضخمة عالية الزئير، وأسلحة مرعبة وقودها الناس والطبيعة ذاتها، وما تبع هذا كله من خطو سريع مرهق وأنفاس لاهثةوعيون مشدودة إلى عقارب الزمن قد نحّى حواس الإنسان بعيداً عن مواطن الجمال الحق، بل وعمّا أبدعته يداه من آثار فنية فى نصوص أدبية وتماثيل رخامية ومعزوفات موسيقية ولوحات مصوّرة وصروح معمارية للسكنى والعبادة. فما من شك فى أن المنجزات الفنية تلعب دوراً أساسياً فى تنمية إحساس الإنسان بالجمال وتربية ذوقه وتهذيب مشاعره والارتقاء به إلى المستوى الإنسانى الأمثل، إذ لا نزاع فى أن قارئ أشعار المتنبّى وعمر الخيام وشيلى وكيتس وشكسبير وأراجون يرفض اقتناء الكتابات الهزيلة، كما أن عاشق برامس وبتهوڤن يُعرض عن الأغانى والموسيقى الرخيصة إعراض عاشق ميكلانجلو والواسطى ورامبرانت وبهزاد عن اللوحات والأشكال القميئة. والحياة تافهة يوم تنحصر متعتها فى الأشياء المباشرة النفع، كئيبة حين تدور فى فلك الماديات وحدها، فى حين تكمن مصادر المتعة الحقيقية فى الطبيعة وفى تفتّح حسّنا لها، حتى

لتنبض الفرحة فى القلب لرؤية الغسق والأغصان المحمّلة بالثمار والأزاهير المتراقصة وسط الأضواء الخافتة. إن الإعجاب بالجمال وعبادته مصدر متعة لا ينضب وسلوى لا غنى عنها وخاصة حين تقسو ظروف العيش فتجعل نفوسنا المرهقة أحوج ما تكون إلى عزاء.

لقد عاش الإنسان - خلال سعيه الدائب للظفر بالمزيد من متع الحياة - حريصاً على ترقية حسّه الجمالى وتنمية معارفه الفلسفية التى تُعينه على الوصول إلى الحقيقة وعلى إذكاء قواه الروحية وعلى تحصيل العلوم التى تفسّر له قوانين الطبيعة ونواميس الكون، وهى جميعاً جوانب ضرورية لتطوير السلوك الإنسانى وإعداد المرء لتحمّل مسئوليات الحياة والفوز فى النهاية بالمتعة الخالصة. غير أن دراسة الفن لا تقل شأناً عن أوجه النشاط المختلفة الضرورية لحياة الإنسان، فقد استطاع خلال العصور التى عاشها أن يمنح جزءاً من تجاربه الإبداعية عبر الفن، وأن يُحيل الكثير من الوسائل التى يستخدمها إلى أعمال فنية تتسم بالجمال وتضفى على الوجود سحراً يجذبنا إليه. وما أكثر ما نقل الفنانون إلينا أفكارهم ومشاعرهم وتجاربهم الذاتية عبر فرشاة المصور وقلم الكاتب وإزميل النحات وعجلة تشكيل الفخّار. وإذ كانت الأعمال الفنية الأصيلة هى التى تبقى فى حين يندثر ما عداها فقد حفظ لنا الزمن مجموعة من منجزات العصور المختلفة أتاحت لنا دراستها الوقوف على معارف وتجارب لا تقل أهمية عن المعارف التاريخية، بل لقد علّمنا بعض الفنانين دروسا أكثر أهمية مما علّمنا بعض الفلاسفة والعلماء.

ولا يعنى الفن فى جوهره مجرد المهارة فى تشكيل أو ابتكار التحف البديعة ذات النفع العملى فحسب بل يعنى أيضاً إبداع آيات الجمال التى قد تكون عارية من القيمة النفعية العملية، فعلى حين تُشيَّد المنجزات المعمارية للسكنى أو للعبادة، وعلى حين يُشكَّل الأثاث ويصاغ الخزف بهدف الاستخدام العملى اليومى نجد أن الشعر والموسيقى يعبّران عن معان ذاتية خاصة بمبدعهما، كما يعبّران عن مشاعر إنسانية تجاه مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة. وسواء كانت الأعمال الفنية ذات نفع عملى مباشر أم لا، فإن الفن الصادق ينطوى على نوع من المعارف التى تُسهم مع المعارف العلمية والفلسفية فى تبصير الإنسان بمكانته فى العالم.

وما أصدق القدماء حين قالوا إن «الفن خالد، ومراحل الزمان عابرة إلى زوال» قاصدين إلى أن الفن يبقى بعد الإنسان معبّراً عنه بأروع مما تعبّر عنه منجزاته المادية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية، وهو ما جعل له قيمته المعنوية الخاصة وخلع على مبتكراته الجميلة أهمية استثنائية. «فالفن» نهج لإبداع الجمال والتناسق والنظام أشبه بلغة

(لوحة ٢) ڤيرمير : فتاة تعزف على الڤيرچينال ١٦٧١ .
الناشونال جاليرى بلندن.



خاصة مختلفة عن اللغات التى يتحدث بها الناس، لغة قادرة على التعبير عن الإحساسات والمشاعر والعواطف، وعن تجارب الفنان الذاتية والاجتماعية ونقلها إلى الآخرين. والفنان حينما يقوم بإبداع عمله الفنى يحس أنه أسير تجربة عامة تسترعى اهتمام سائر البشر، ولهذا يحرص أن يحيل عمله سواء كان إنسانىّ النطاق، مثل مأساة أجا ممنون لأيسخولوس أو السيمفونية التاسعة لبيتهوڤن، أو كان ذاتىّ النطاق إلى عمل ميسور الفهم تسبغ عليه موهبته فى النهاية الجمال الآسر وتنفذ به إلى مشاعر الناس مثل السيمفونية السادسة «الحزينة» لتشايكوفسكى.

وقد قدّم لنا الفنانون نوعين من الفنون: التطبيقية، وهى تلك التى تخدم أغراضاً خارج كيانها الذاتى كفنون النسيج والأثاث، والجميلة، التى تتدفّق فى كيانها الذاتى وحده قواها التعبيرية، وهى النحت والتصوير والأدب والموسيقى.

وحين يستأثر الفن بوجدان إمرئ ويشدّ خطاه إلى ذخائره أو كنوزه العديدة فى المتاحف والمعارض والمكتبات ودور السينما وعروض الموسيقى والأوپرا والمسرح، ما يلبث أن يفجّر شحنات حبيسة فى صدره ويحمله إلى دنيا زاخرة بالرؤى والخيالات والأفكار والأحداث حتى يدفعه إلى التساؤل عن طبيعة الفن وسرّ الفنان متخطّياً به حدود المتعة والاسترواح والاسترخاء إلى عالم التأمل والبحث والتنقيب. ومع مرور الأيام لا تخفت التساؤلات فى أعماق المولع بالفنون بل تزداد إلحاحاً ولا تنكمش فى زوايا النفس بل تطفو إلى سطح الوجدان، تدفعه إلى الانغماس فى الدراسات النظرية والتاريخية إلى جانب دراسات التذوق الفنى فتضيف عذاب البحث والتأمل إلى فرحة المتعة لديه. فعالم الفن هو عالم النفس، عالم الرؤى والأطياف والأوهام، عالم الوجدان الباطن وخبايا الروح ودفين الذكريات، عالم التيه الذى يراه المرء حين يغمض عينيه، عالم النور الغائر فى الأعماق. هذا إلى أنه عالم نلتقى فيه بالطبيعة فى صياغة جديدة تكشف لنا عن زوايا من جمالها تَخْفَى عن أعيننا حين يُشرق نور النهار. هو عالم نلتقى فيه بالواقع بعد إعادة صياغته وفق معايير مثالية تكشف لنا مناحى من الحق والزيف، من الرقة والقسوة، من الاتساق والتناقض، مما لا نلحظه حين نعايش أحداث الواقع اليومية.

وتأتى الموسيقى فى مكان الصدارة بين هذه الفنون جميعاً، فهى أشدّها تأثيرا فى الإنسان ونفاذاً إلى أعماقه، يستوى فى هذا الناس جميعا إذ هى لغة البشر عامة، وهو ما لا يتوافر لفن آخر. فما أنبل هذه اللغة المتفرّدة بتلك الخصيصة وما أقواها على أن تُجَيِّش فينا

من الأحاسيس ما تقصر عنه فنون التصوير والأدب والنحت والعمارة. وما أوْفَى وصف الفيلسوف نيتشه لهذا المعنى حين يقول: «تنفذ الكلمات إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا تلبث أن تملك عليه حسّه، غير أن اتساع الشُّقة بين العقل والحس قد تعجز معه الكلمات أحياناً عن أن تملك الإفصاح. وعلى العكس من هذا الموسيقى، إذ هى لا واسطة بينها وبين الحسّ فهى تنفذ إليه مباشرة دون وساطة العقل. فالموسيقى هى لغة العالم الوحيدة التى يستوى الناس جميعاً فى إدراكها مهما اختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم ومبادؤهم

(لوحة ٣) چيرارد ڤان هونڤورست: كونسير (١٦٢٤). متحف اللوڤر.



وأفكارهم. ومن هنا كانت الموسيقى هى الوسيلة المثالية التى تنقل تجارب الفنان الشعورية تواً إلى حسّ المستمع.

والموسيقى أعظم شأنا وأكبراً تأثيرا من التصوير، لأنها تشغل الناس محرّكة أحاسيسهم البدنية والروحية، فضلاً عن أنها تملأ حيّزاً من الزمن نفسه، فما نكاد نستمع إليها حتى نشعر بأننا غَرقَى فى خضمّ حىّ من الأنغام لا مهرب منه، ولو أنّا أفسحنا لها فى نفوسنا مجالاً أوسع لنفذ تأثيرها إلى سلوكنا ولعب دوراً أعظم فى تطوير حياتنا من أثر الفن المرئى علينا. فالموسيقى تخاطب المشاعر الخبيئة أكثر مما تخاطب الشعور الواعى،



(لوحة ٤)
مغنّون ثلاثة.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر بألمانيا. من القرن السادس عشر. پتى پاليه. باريس.

لأنها لغة مجردة لاتعبر عن حقائق محددة وإنما تثير فى المستمع حالات نفسية مثل السعادة والشّجن كما تحرّك فيه بعض الذكريات. والموسيقى ـ دون جميع الفنون الأخرى ـ هى التى تتيح للفنان أن يحرّر عقله تحريراً كاملاً من الأفكار الدفينة التى تنطوى عليها مشاعره، ومن هنا تكاد كل مقطوعة موسيقية تشى بجانب من جوانب شخصية مؤلفها إذا ما تأملناها بنظره منهجية، فإن أسلوب التأليف يعكس صورة تنبض بأعماق المؤلف ويكشف عن ذاته ويُبرز قسماته النفسية على نحو ما يكشف سلوك الإنسان عن أخلاقه وطباعه، وقديماً قال چان سباستيان باخ: «الأسلوب الفنى هو قَسَمات الروح». ولم تكن مجرد مصادفة أن



(لوحة ٥)

لارميسان: زىّ الموسيقار. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر تصور الأزياء الجروتسكية [الغريبة]. يمسك الموسيقار بيمناه آلة كمان ضخمة ذات وتر واحد بينما تتدلى على ذراعه اليمنى مدوّنة موسيقية للترومپيت، ويحمل فوق رأسه طبلة، وعلى كتفه آلة باسون، وعلى ظهره هارپ. وجاءت الڤيولينه التى يحملها بيسراه على النهج الحديث، أما الآلات الأخرى فهى آلآت عتيقة مثل البوق المتحوّى.

يكون ألبرت أينشتاين قد هوى العزف على «الڤيولينه» فليس الزمن بوصفه بُعداً رابعاً تجريداً بالنسبة للموسيقى، بل إنه على العكس من ذلك استمرار متصل لا نهائى ينبض بالحياة والحركة والتنوّع يتكثّف تارة ويتخلخل أخرى، تتفجّر فيه الثورة والاندفاع أحياناً ويسرى فيه الهدوء والدعة أحياناً أخرى حتى لكأن قوانينه هى نفس قوانين الجاذبية والسرعة التى تحكم ظواهر المكان. ولا عجب فى أن فلاسفة اليونان الأقدمين اكتشفوا الموسيقى فى حركات الأجرام السماوية، كما ذهب أحدهم وهو ڤيثاجوراس إلى أن العالم مكوّن من العدد والنغم، على حين ذهب الفلاسفة العرب القدامى وعلى رأسهم الكندى إلى أبعد من ذلك إذ ربطوا بين الموسيقى والفلك والبروج والكواكب والفصول والشهور والأيام.

ولعل العنصر المادى فى الموسيقى وسط هذا التجريد المطلق هو الإيقاع، وهو عنصر عميق التأثير لأنه بمثابة القلب النابض الذى يحمل طابع شخصية صاحبه، نتعرف من خلال نبضاته على خصائص اللحن كما نميز وافداً لا نراه من وقع خطاه، وكما تعلن الطبيعة عن نفسها فى صوت يصدر عنها أو حركة نعرف مصدرها وإن لم نره. ومن الإيقاع تتألف إمكانيات التأليف الموسيقى الأخرى لتقدم لنا صورة صادقة وأمينة لأعمال المؤلف الموسيقى حين نستمع إليه. ونستطيع بالمثل أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب ـ إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق ـ صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيّه وتقدّمه، وما أصدق سقراط حين قال: تعكس الموسيقى نوع الحكومة القائمة. كذلك تقوم الموسيقى بدور هام فى التقريب بين الشعوب لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة وتستخرج منها مكنوناتها، وتكشف للآخرين عن جوهرها. فلم ينجح شئ فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبائعه ونوازعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسلّلت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة فألفها العالمُ كله. وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان والإيقاعات الإفريقية، وذلك برهان إضافى على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار، فهى الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى محيطه الزاخر بالخَلْق والإبداع، محيط اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلا شتات.

وكما يرشدنا فرويد إلى المنهج الذى يتيح لنا تحليل النفس والوسائل التى نُبحر بواسطتها إلى الأعماق ـ كتفسير الأحلام ـ لنكشف عما تجيش به حواشى الشعور من رغبات قد لا يبوح الإنسان بها لنفسه أو قد لا يستطيع، فما أكثر ما يكون العمل الموسيقى



(لوحة ٦) فرنشسكو جواردى: حفل موسيقى «كونسير» (حوالى ١٧٨٢). بيناكوتيك ميونخ.

اعترافاً حرّاً صريحاً كالحلم سواء بسواء، ومثال ذلك السيمفونية الخيالية لبرليوز التى يتجلّى لنا صدقها التام حين نتتبّع تاريخ حياة مؤلفها. ومثل ذلك أيضاً ما تثيره فينا أعمال ڤاجنر وخاصة أوپرا تريستان وإيزولده التى تشى لنا بقصة الغرام المشبوب بين ريتشارد ڤاجنر وماتيلده ڤيزندونك حتى يكاد ڤاجنر يبوح لنا باعتراف مفصَّل عما كابده من هوى فى الفصل الثانى من أوپرا «تريستان» والجزء الأخير من الفصل الثالث. وإذا كان الصدق الشّفاف فى الموسيقى يضيف شهادة لا تُردّ فإن الأحلام والأمانى التى لم تتحقق للعاشق تتراءى واضحة فى موسيقاه كل الوضوح. وما أكثر ما نحسّ حاجة موتسارت الملحّة إلى أن يذوب فى تجربة عشق تنبض بها مدوّنات مقطوعاته الموسيقية، وإن اعترض البعض على هذا التفسير فى مجال الموسيقى إذ يرون فيه غلواً واجتراء على الشعور، غير أن هذا ليس حظ الموسيقى وحدها فما أكثر ما يحدث لغيرها من الفنون.

هكذا غدت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ من الحياة غير المرئية لها أثرها الملحوظ فى وجداننا. وهى إن بدت عند البعض مجرد وسيلة تعينهم على الاسترسال فى القراءة أو

العمل أو الاسترخاء مستسلمين لسحرها تاركين لها أن تتدفّق فى وجدانهم، أوقد تُبهرهم حركات قائد الفرقة الموسيقية وإيماءاته، أو تشدّهم مهارة موسيقى يعزف على البيانو فاصلاً شاقاً عبقرى الأداء، أو قد ينتشون بمارش يذكّرهم بمناسبة عسكرية، فهى عند البعض الآخر متعة يتمثّلونها فى إشراقة الربيع وبسمة الزهور ونفحة النسيم وخرير الجداول أو فيما يعتلج فى مخيّلاتهم من أخيلة شتى. ولكن هذا البعض وذاك قد لا يدرك أن فن الموسيقى له أصوله ومقوّماته وأساليبه الخاصة، فهم يجتزئون منها بالألحان الهيّنة الأنغام أو الصاخبة الإيقاع التى يطربون لها، يردّدونها ترنُّما وصفيراً ورقصاً وتصفيقاً، أو يلهون معها فى ساعات انشغالهم بأمور حياتهم اليومية تخفيفاً عن أنفسهم. بل إن بعض من يتردّدون على الحفلات الموسيقية لا يختلفون إليها للاستمتاع بقدر ما يختلفون إليها لمشاهدة نجم عالمى يشارك فى العزف أو الغناء، وقد يقصدها بعضهم لمجرد اعتياده حضور الحفلات الكبرى بوصفها مناسبة اجتماعية مخملية. غير أن ثمة عالَماً موسيقياً آخر ينشغل فيه عشّاقه انشغالاً جاداً لأنهم يعدّون الموسيقى متعتهم الأولى. وكما يُعنَون بها ويتفرغون لها يعنون كذلك بكبار مؤلفيها، شأنهم فى ذلك شأن المعنيين بالأعمال الأدبية الخالدة فيضيفون إلى معرفتهم بالأصول الفنية الدأب المتصل على الاستماع ليبلغوا بهذا مبلغاً لا يرقى إليه المستمع العادى. وما من شك فى أن الإدراك الموسيقى يتفاوت من شخص إلى آخر على قدر ما يُؤْتى الفرد من حسّ موسيقى وقدرة فطرية وتجربة ومران ومداومة على الاستماع ومثابرة عليه بلا انقطاع منذ الصِّغر، حتى تنشأ الأذن متذوّقة للنغم قادرة على تبيّن لحن من آخر، والتمييز بين صوت آلة موسيقية وأخرى، والموازنة بين الأعمال الموسيقية بشتى ألوانها.

مثل هذا المستمع يبدأ بتدريب أذنه من خلال الإنصات المتكرر محاولاً التعرف على مقاصد المؤلف فى المقطوعات الأثيرة عنده، حتى إذا لم يعد هناك ما يضيف جديداً إلى ما اكتشفه منها، انتقل إلى مؤلفات أخرى توسّع إدراكه وتقرّب إليه ما كان بالأمس بعيداً. وقد يقتصر فى البداية على الاستماع إلى بعض الرومانسيين وتلويناتهم الأوركسترالية الجذابة مثل افتتاحية تشايكوفسكى المعروفة باسم افتتاحية ١٨١٢، ومتتالية بيرجينت لجريج، ثم يمضى قُدماً حتى يصل بعد مران طويل إلى تذوق پاسكاليا باخ أو سيمفونية برامز الأولى أو أوپرا پارسيڤال لڤاجنر، بعد أن يكون قد استوعب كل ما تنطوى عليه هذه الأعمال الخالدة مدركاً مقاصد مؤلفيها متبيناً نواحى القوة والضعف فيها. وهكذا يتدرج صاعداً يوماً بعد يوم فى معراج سحرى إلى ما هو أفسح مجالاً وأعمق مغزى، مكتشفاً

(لوحة ٧) إدجار ديجا: عازفو الأوركسترا بدار الأوبرا. متحف أورساي بباريس.



دوماً جديداً فى أنماط العالم الموسيقى الرّحب. غير أن مرانه الطويل هذا وعلمه بالأصول الفنية لن يكشفا له عن كل ما هو جميل فى بنائها، فستظل هناك عناصر يحجبها عنه نقاب من الإبهام تثير فى نفسه محاولة الكشف عن غموضها لذة ما تزال تدفعه إلى مزيد من التأمل والبحث مما يرهف ذوقه الفنى ويُثرى معارفه ويُحيل دأبه إلى متعة مضاعفة.

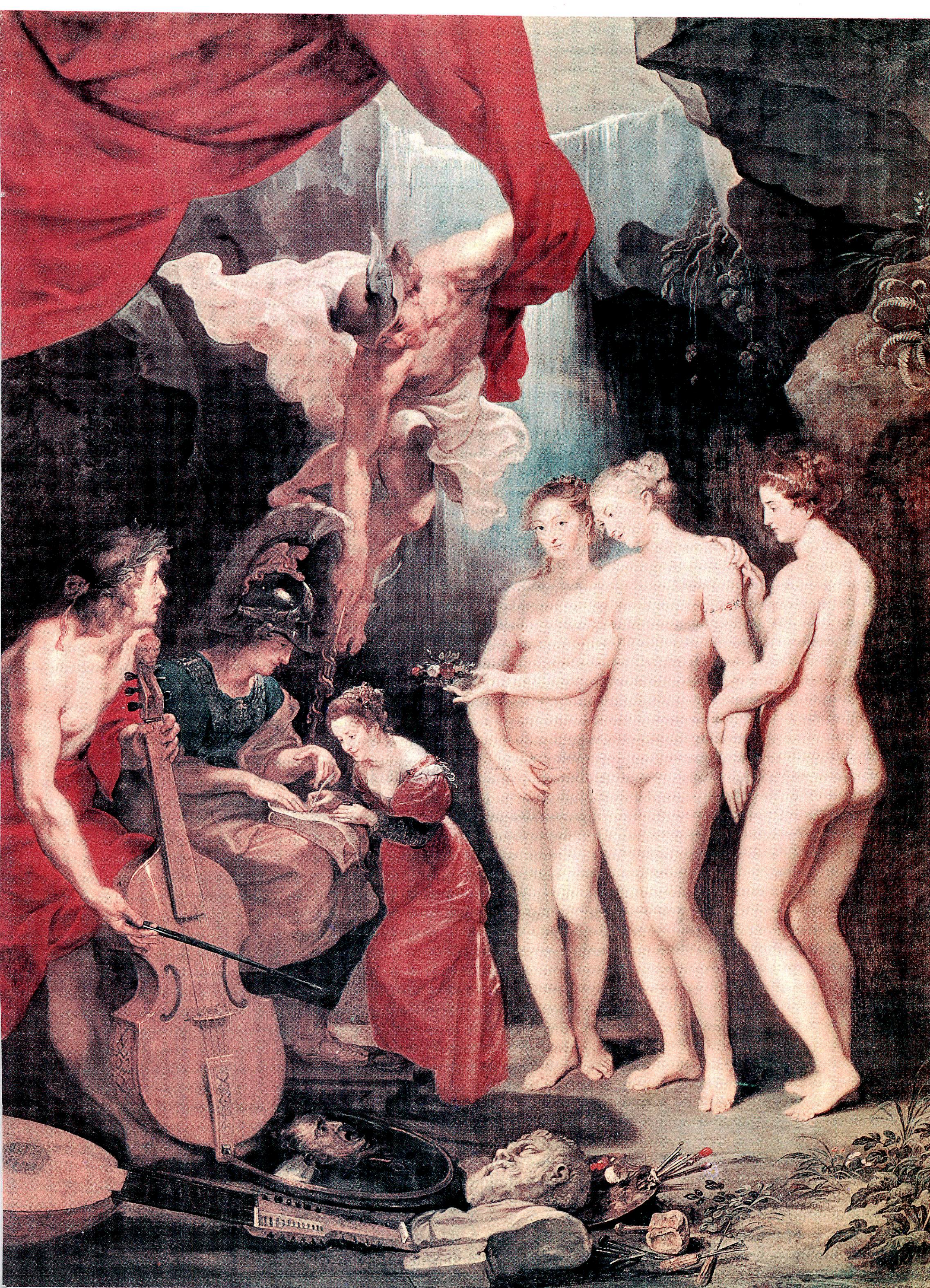
إن الكثيرين من الناس يحبّون الموسيقى دون أن يدركوا لحبّها سبباً، فهم يجدون فيها هواية لا تشغلهم عن أعمالهم اليومية، وينفعلون بشكل عفوى عند سماعها وفق رصيد كل منهم من التجارب والذكريات الخاصة. ذلك أن الموسيقى تغمرنا بشعور من الراحة الجسدية والنفسية عن طريق التأثير فى جهازنا العصبى المركزى الذى يحكم حركات عضلاتنا ووظائف أعضائنا الداخلية، إلى جانب الجهاز العصبى الشخصى الذى ينظّم إفرازاتنا الباطنة وهى الأساس المادى لجميع انفعالاتنا الشعورية. فقد أثبتت التجارب أن للصوت تأثيره المباشر لا على وظائفنا العضوية مثل الدورة الدموية والهضم والإحساس بالجوع والظمأ فحسب بل وعلى تركيبنا السيكولوچى مثل مشاعر اللذة والألم.

وما أيسر العثور على مُعادل موسيقى لكافة الذبذبات الفسيولوچية الصادرة عن أعضائنا خلال أدائها وظائفها ـ مثل التنفس والنبض والتوتر والاسترخاء ـ فى الإيقاع الأساسى والإيقاعات المقابلة، وكذلك فى الألحان الرئيسية المصاحبة، وفى اتجاهات الخطوط اللحنية صعوداً وهبوطاً وتشابكها مع نسيج مقابل من الألحان يطابقة ويوافقه، ثم أخيراً فيما يعترى اللحن من توتّر وتقلّص. ومَنْ منّا لا يحسّ تأثيراً عميقاً لا نملك مقاومته أثناء نفاذ تلك الذبذبات إلى ما تحت الشعور [الذى شاعت تسميته بالعقل الباطن] وإلى أعماق اللامحسوس؟ وقد تناقلت الأساطير اليابانية القديمة قصة صانع آلات موسيقية ما يكاد يفرغ من صبّ ناقوسه الموسيقى البرونزى ويرتاح إلى رنينه حتى يلحّ عليه هاتف باطنى أن يصهر نفسه مع البرونز! وتلك قصة رمزية تكشف عن مدى الارتباط العميق والاندماج الكلى بين الإنسان وفنه. وبناء على هذه الصلة العضوية مضى العلماء يفسّرون استجاباتنا المادية والشعورية لمختلف الأصوات مثل صوت النفير الجاهر أو صوت الڤيولينه الرقيق، ويحلّلون الأثر المادى الخالص لأصوات آلات المجموعة الأوركسترالية الكاملة وهى تعزف كلها، أو لفرقة الموسيقى العسكرية التى تتصدّر كتائب الجيش. فقد تثير فينا بعض هذه الأصوات الشّجن أو تحرّك فينا الحماسة فى حين تُضفى أصوات أخرى السكينة

على نفوسنا. هذا الانفعال الطبيعى من جانب أجهزة جسدنا البشرى هو أساس تجربتنا فى عالم الموسيقى.

ثم إن للموسيقى عالماً يتخطّى حدود عالم حياتنا اليومية. إنها تتجاوز نطاق الانطباعات الحسّية والاستجابات المادية إلى ذاكرتنا وخيالنا وعواطفنا، إنها تحملنا من زحمة حياتنا الواقعية المحتشدة بالهموم إلى عالم لا ينقلنا إليه سواها. فإن مقطوعة مثل «ليلة فوق جبل عار» لموسّورسكى تأسرنا بمناخها الخيالى وتبعث الحياة فى أروع ما تختزنه ذاكرتنا من صور، وتجسّد أمامنا فى اليقظة كائنات شبيهة بتلك التى تصوّرها لنا أحلامنا خلال النوم، وهى شئ تقصر عنه الفنون الأخرى المحدودة بوسائلها. فالكاتب مقيَّد بقدرة الكلمات التى يستخدمها، والمصوّر أسير عدد الألوان، والمثّال أسير الحجر أو المادة الوسيطة التى يستخدمها فى تكويناته، فى حين أن المؤلف الموسيقى حرّ ينطلق فى مجال المجرّد والمطلق انطلاقا لا نهائيا بوسيلته الفريدة التى وهبها الله له من الأثير والنغم، فإذا الموجات الصوتية تنفذ بعمق إلى ما تحت الشعور وتؤثر تأثيراً بالغاً فى انفعالاتنا أكثر مما يستطيعه أى مؤثر آخر. ويتجلى ذلك بوضوح فى أنشطة عديدة من حياة الإنسان فهو يحقق من خلال الموسيقى أعلى وثباته فى اقترابه من الله، كما يتحرّر بواسطتها من فائض طاقاته وانفعالاته ليغرقها فى أغانى المرح والرقص والشّراب. كذلك يزحف الإنسان إلى ساحات المعارك والحروب على دقّات الطبول وعلى موسيقى الآلات النحاسية، فى حين ترقّ حاشيته على أنغام الألحان الحانية، وما أكثر ما تحلّ الموسيقى محل الرفيق والأنيس للراعى فى عزلته، أو تقوم مقام الوسيط بينه وبين من عداه من الرعاة.

ويتساوى جميع الناس مهما اختلفت أعمارهم فى حب الموسيقى تساويهم فى حبّهم لممارسة الألعاب التى تُكسبهم شعوراً بالحرية والانطلاق والقدرة على الابتكار والاستمتاع باللهو البرئ. والفنون جميعها ألعاب مختلفة، غير أن الموسيقى تتميز من بينها بوصفها اللعبة المثلى للوفاء بهذه الحاجة السيكولوجية، فهى تثير الرغبة فى الرقص وفى الغناء، كما تحرك الشَّجن والابتهاج، وما يلبث مستمعوها أن يُقْبِلُوا على الرقص أو الغناء أو الحركة والاهتزاز تعبيراً عن أنفسهم وعن حنينهم للماضى وتعطشهم إلى التحرّر والانطلاق، ذلك أن الإيقاع الموسيقى وتبادل ارتفاع الأداء وخفوته وتعاقب مختلف ألوان الطابع الصوتى، كافة هذه العناصر تناجى نفوسنا بلغة العواطف وتحرّك إحساسنا بالمتعة، وقد تأسرنا حتى لنتابع العزف إيقاعاً بأقدامنا واهتزازاً بأجسادنا خضوعاً وتسليماً لتلويناتها الجذابة.



وإذا كان الفن عامة هو تعبير عن انفعال الفنان ببعض تجارب الحياة أومؤثراتها بطريقة يمكن نقلها إلى وجدان الآخرين، فإن أكثر ما يعرض للفنان من تأثيرات إنما ينبع من تجارب عاطفية ينفعل بها جميع البشر. ولو أنّا نظرنا إلى بيتهوڤن، ذلك الفنان العملاق الذى ذاق مرارة تجربة ذاتية أليمة إثر فقدانه حاسة السمع، لوجدنا أنه قد قام من خلال قدرته كإنسان رقيق الحس وكفنان محنّك باستيعاب جوهر هذه المحنة المأساوية وتضمينها عملاً فنياً ينقلها إلى الآخرين عبر مؤلفات رائعة خالدة كسمفونيته الخامسة أو التاسعة «الكورالية». وإذا كانت الأنغام هى أقرب وسائل التعبير الحسّية صلة بالعواطف فإن الموسيقى هى الوسيط الأمثل لتعميم تجارب الفنان العاطفية ونقلها إلى الحياة. وإذا تذكّرنا أن استجابتنا للموسيقى لا تتم إلا من خلال عازف ينقل إلينا عمل المؤلف الموسيقى مُضفياً قبسا من روحه على الأداء، أدركنا شدة اتصال الموسيقى بالمشاعر أكثر من أى فن آخر، وعرفنا كيف أنها تجمع المؤلف والعازف والمستمع فى إطار حالة وجدانية واحدة. على أن دراسة الموسيقى كفن قائم بحدّ ذاته تلعب دوراً كبيراً فى عشقنا لها، إذ ندرك من خلالها العناصر التى تتألف منها وانتقالاتها من بدايتها حتى بلوغ ذروتها ثم ختامها، ذلك أن القدرة على فهم مختلف الأنماط الفنية، وعلى تحليل الطرق التى سلكها الفنان فى إنجاز أعماله، وعلى تبيّن العلاقات بين مختلف العناصر التى تشكّل وحدة العمل الفنى، وعلى إدراك الصلة بين مختلف الفنون، كل هذا يعمّق نظرتنا الباطنة إلى الموسيقى ويؤدى بالتالى إلى مضاعفة عشقنا لها.

ثم إن إشاعة الموسيقى لمناخ تتحقق فيه أحلامنا وأمنياتنا هو أحد أسباب عشقنا لها واستمتاعنا بها، فنحن ميالون إلى أن نحيا الشعور الذى توحى به الموسيقى ساعة يغشانا أثرها، وقد ننسى البناء الموسيقى نفسه مسترسلين مع الإيحاءات الخياليةالتى نجد فيها متعة خالصة، غير أن هذه المتعة تبلغ ذروتها حين يدرك المستمع أسرار البناء الموسيقى الذى يحتضن هذه الإيحاءات. ولو أنا تأملنا سيمفونية بيتهوڤن الخامسة التى تعدّ من أهم المؤلفات الموسيقية حتى بقيت تتحدى الزمن بعظمتها وبسماتها الموسيقية الخالصة بما تنطوى عليه من قوة إيحائية تلقائية وإنسانية، لرأينا أنها تأسر أى مستمع إليها عاشق

► (لوحة ٤) روبنز: تثقيف الملكة مارى ده مديتشى. كان تكامل الفنون دعامة الثقافة خلال القرن ١٧. فنون التصوير والنحت والموسيقى مجسّدة، ومازال العود والڤيول فى مكان الصدارة. متحف اللوڤر.

للموسيقى بما توحى له من ملحمية الصراع اليومى، إذ مانكاد نصغى إليها حتى تتسلّل الى وجداناتنا الإيحاءات الرمزية بقسوة الحياة وحتمية النضال الإنسانى وأهمية العزاء الذى يشيعه الجمال وكمون الأخطار فى الطريق المؤدى إلى السعادة. ومازال هذه الإيحاءات تتتابع فى خواطرنا حتى نحس وكأن حياتنا كلها ماثلة فى هذه الموسيقى التى تكشف لنا أن أعماقنا هى مصدر سعادتنا وشقائنا معاً. وستظل هذه الإيحاءات تهدهدنا فى رقة وعذوبة، حتى إذا أدركنا كيف تداخلت فى ثنايا نسيج موسيقى بيتهوفن المتوقدة أحسسنا بمتعتها الحقة. ذلك أثر تُحدثه شتى الأنماط الموسيقية سواء كانت تبعث نشوة الفرح أوتحرّك العاطفة الدينية أو تثير المشاعر المشبوبة، وسواء كانت فى صورة المسرحيات الدينية «الأوراتوريو» أم الأوپريت أو السيمفونيات أو مقطوعات الپيانو القصيرة، لأنها تستغل جميعها قدرة الموسيقى على تحقيق أحلام المستمع التى يشتاق إلى الحياة فى ظلها.

غير أن الموسيقي المحترف قد لا يعبأ بالمتعة المنبعثة من هذه الإيحاءات والأخيلة الرمزية، إذ أن أهمّ ما يعنيه هو سلامة المعايير وجمال التراكيب فحسب [كصيغة موسيقية خالصة]، فهو يستمع إليها فى نطاق نوتاتها وألوانها وإيقاعاتها وما إلى ذلك، وقد يكتم مشاعره هارباً من إيحاءاتها ليفرغ للنقد والتحليل مستعرضاً مكوّنات البناء الموسيقى وأسلوبه، وهكذا قد يَخْفَى عنه المعنى الدفين كما يَخْفَى على المستمع المبتدئ الذى لا يعنيه من الموسيقى إلا ما توحى به من صور. أما المستمع النابه فهو الذى يتجنّب هذين المنهجين المتطرفين دون أن يغفل قول هنرى برجسون «إن المشاعر تكمن خلف آلاف الأعمال الهيّنة التى تُعدّ بمثابة لفتات كاشفة عن العاطفة، بل وخلف التعبيرات المفتعلة التى تنمّ عن حالاتنا الوجدانية وتُخفيها فى الوقت نفسه، وهى المشاعر التى يعنى المؤلفون بنقلها إلينا، فهم يلتقطون من أفراحهم وأتراحهم إيقاعات ونبضات حية معبّرة بغير لغة الكلام وقريبة من المشاعر الذاتية الإنسانية. ولو أنا أغفلنا هذه الأوجه المنتزعة من صميم تجربة الإنسان والتى يكشفها لنا المؤلف الموسيقى نفسه لأغفلنا بالتالى المغزى العظيم لموسيقاه». وما من شك فى أن استيعاب الموسيقى يجرى وفق درجات ومستويات متفاوتة، ولهذا يتفاوت الناس فى حب الموسيقى تفاوت استيعابهم لها. ثم إن المعرفة الموسيقية تعتمد على قدراتنا الفطرية الطبيعية التى تختلف باختلاف الأفراد إلى جانب اعتمادها على التجربة والمران والتحصيل، وذلك سر الاختلاف فى الرأى وفى الحكم على الأعمال الموسيقية.

وحب الإنسان للموسيقى واستجابته لها أمر طبيعى وليد فطرة تنمو بالمران والتدريب، ورُبّ كتاب عن التذوّق الموسيقى يلعب دوراً فى مضاعفة إحساسنا بمتعة

الإصغاء إليها. وثمة نفر من الناس يتهيّب الموسيقى أو لا يستجيب إليها مُرجعا ذلك إلى قصوره عن فهم مصطلحاتها الفنية، وهو تصور خاطئ لأن الفن ليس فوق طاقة من يوليه قدره من العناية. ولما كانت المصطلحات الفنية هى وسيلة الفنان فى التعبير فإن الانصاف فى الحكم على أعمال الموسيقيين لا يكتمل أو يتحقق إلا بدراسة مصطلحات فنّهم التى لا تلبث بعد عناء الجهد والتدريب أن تغدو محبّبة ميسّرة تتيح المشاركة بين الفنان والمتلقّى، وهى المشاركة التى تعين على التمييز بين الجميل والقبيح وتنتهى بالتذوق الواعى الراقى للموسيقى.

وما من شك فى الفائدة التى تعود علينا إذا حاولنا اكتساب القدرة على التذوق الموسيقى بتعلم الغناء أو العزف على إحدى الآلات الموسيقية، فبهذا الجهد تتوفر لنا المشاركة الإيجابية لفهم قدرة المؤلف ومستواه. على أن هناك خطراً يتهدّد أولئك الذين يهتمون بإنماء قدرتهم على الأداء، إذ كثيراً ما تشغل مطالب تجويد الأداء اهتمام العازف وانتباه المغنّى حتى تصرفهما عن تقدير الموسيقى التى يؤديانها حق قدرها. كذلك يمكن اكتساب القدرة على التذوق الموسيقى بتنمية قدراتنا الحسية على الاستماع، وعلى التمييز بين صفات «الأصوات» التى تتشكل منها الموسيقى، وذلك بتعلّم الإنصات الواعى الدقيق، والتمييز بين الطبقات الصوتية المتعددة، والتعرّف على مختلف الصور الإيقاعية والصور الميلودية وهلم جرّا، وليس هذا بالأمر اليسير لأنه يتطلب من المستمع تركيزاً حقيقياً وإرادة غير كليلة.

ولا نزاع فى أن ثمة مقطوعات موسيقية لاهية قد أُعدّت لكى يستمع المرء إليها خلال قيامه بعمل آخر كالقراءة والكتابة والرسم وما إلى ذلك، فهى موسيقى نسمعها دون أن ننصت إليها وتنفذ إلينا دون أن نعيرها اهتمامنا، غير أن الاستماع السليم للموسيقى الجادة لا يتم على هذه الصورة أو فى مثل هذه الظروف. إن علينا أن نعتاد تتبّع التركيبات الموسيقية لندرك الخصائص الفكرية التى تنطوى عليها من خلال معرفة الأولويات فى البناء الموسيقى، وكيفية نظم المؤلفين لمختلف الأنغام فى مركّبات يُستنبط منها الإطار السحرى المسمّى بالهارمونية، وكيفية نسجهم الموسيقى من مختلف الخلايا اللحنية* المترابطة، وربطهم فيما بين هذه العناصر المتعددة فى عمل واحد متّسق البناء. ومع ذلك فنحن ندرك الكثير من هذه

* Motif. لحن قصير ذو شخصية إيقاعية قابل للتطوير والنماء [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية «م.م.م.ث» لصاحب هذه الدراسة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ١٩٩٠].



(لوحة ٩)
المايسترو
هانزكنابرتسبوش
بايرويت ١٩٦٣ .

المعارف من خلال مواصلة الاستماع، وهو ما يشكّل حصيلة جوهرية هامة تختزنها الذاكرة. غير أن الموسيقى تمرق إلى أعماقنا كالسهم لحظة الاستماع، ومن ثم لا ندرك هذه الأبعاد كلها لأول وهلة، وهنا يأتى دور أجهزة الاستماع التى تتيح لنا استعادة تسجيلاتها مرة ومرة كما هى الحال حين نطيل الوقوف أمام تمثال بديع أو بناء معمارى أخّاذ نستمتع بتفاصيله الدقيقة، فلا يكفى الاستماع إلى مقطوعة موسيقية لكى نتذكر جميع تفاصيلها الدقيقة خاصة إذا كانت تجربتنا الحياتية محدودة. من هنا لا معدى لنا عن أن نتحلى بالدأب والمثابرة كى نتيح لأنفسنا فرصة تقوية الذاكرة لاستعادة الألحان ولاستعادة منهج المؤلف فى تشييد بناء موسيقى رائع المغزى. فليس من المعقول أن يدرك المرء كل ما تقدّمه سيمفونية تستغرق خمسين دقيقة قبل الاستماع إليها مرتين أو ثلاث مرات على الأقل. وأفضل سبيل لاستيعاب ما تنطوى عليه

الموسيقى من إبداع هو الإلمام بالقراءة الموسيقية للمدوّنة الموسيقية، ومع أن هذه المقدرة ليست بالأمر الهيّن فإن المستمع الجاد المبتدئ يستطيع تحصيلها تدريجياً، إذ هى كسائر الدراسات الجادة يبلغها المرء بالهوادة والمثابرة والأناة.

وتأتى القدرة على التمييز بين مختلف المشاعر والحالات الوجدانية التى تعبّر عنها الموسيقى وموازنة قيمتها بعناصرها الأخرى فى المرتبة التالية من الأهمية عند تقدير القيمة الشعورية للموسيقى، لأنها تحول دون التطرف فى تضخيم هذه القيمة إلى حد الهوس أو التبلّد إلى حد انعدام الإحساس بأى مغزى شعورى للموسيقى، وبذلك نتجنب المبالغة فى تقدير القيمة الشعورية أو الإسراف فى إغفالها.

ويَعْمُق تذوّقنا للموسيقى كلما تزايد إدراكنا للمغزى الخاص الذى تُسبغه الموسيقى على الأصوات، وهو غير مغزاها المتداول فى غير فن الموسيقى، وأعنى بذلك ربط

(لوحة ١٠) راؤل دوفى: تحية إلى موزار، مجموعة خاصة. باريس.



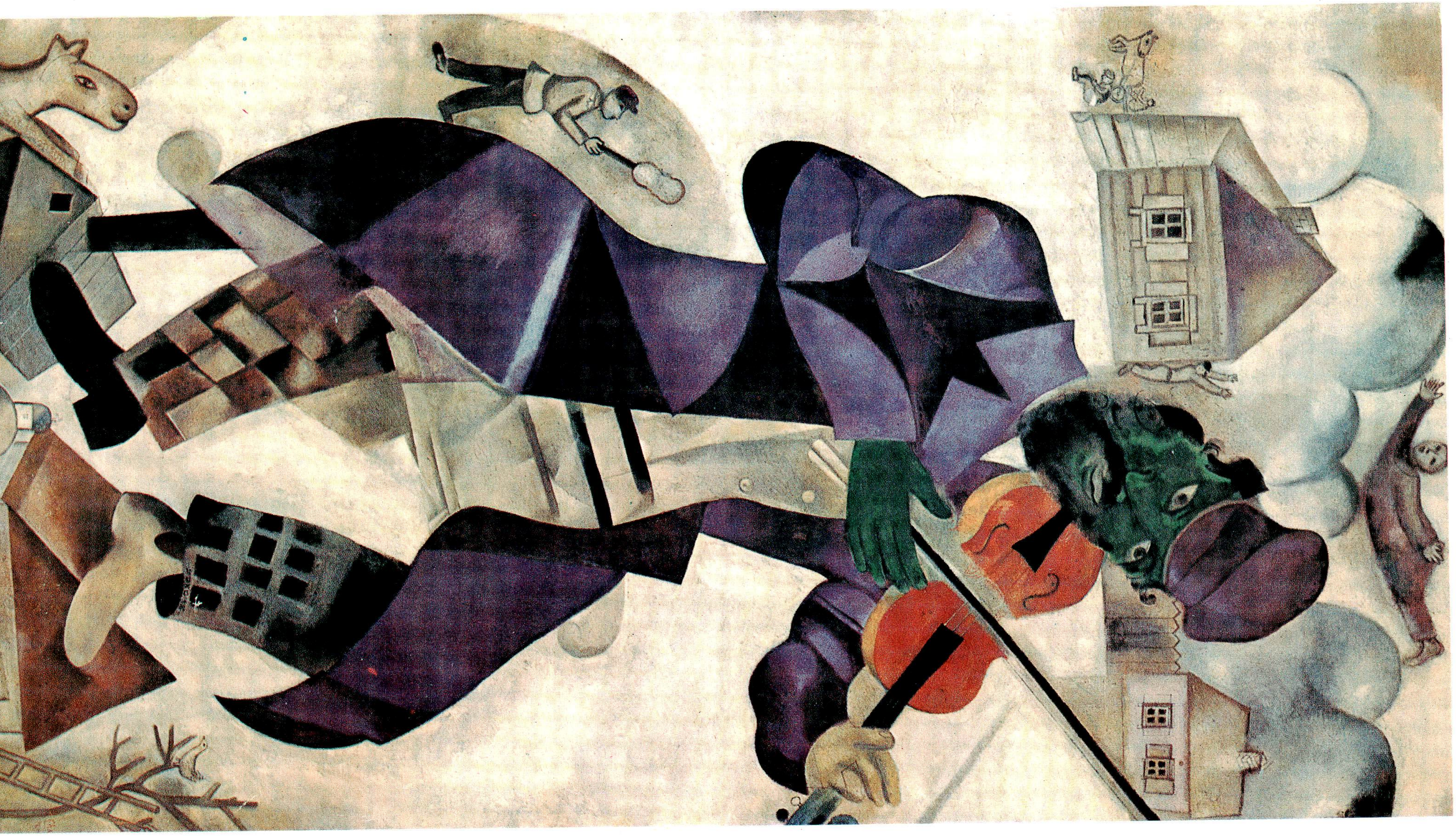
الموسيقى التى نستمع إليها بما تذكّرنا به من تجاربنا الأخرى فى الحياة، مثال ذلك إدراكنا لما قد تتضمنه الموسيقى من مصطلحات قومية، أو فهمنا لبعض صفات المناخ الموسيقى العام للمقطوعة التى نستمع إليها سواء انعكس فى القيمة الجمالية لطابع اللحن أو فى الأثر الهارمونى لها أو ماشابه ذلك. ومن قبيل هذا تتبّعنا للسمات القومية فى الأعمال الموسيقية كالقسمات الروسية فى موسيقى بورودين أو لميل سيمفونية «من العالم الجديد» لدڤورچاك إلى الطابع التشيكى أكثر من ميلها إلى الطابع الأمريكى، ومثل السعى وراء الأساليب الفنية كرومانسية* موسيقى فرانزليست، أو انطباعية** موسيقى ديبوسى، فبمثل هذا المنهج نربط بين الموسيقى وعالم آخر خارج عن نطاقها، وهو عالم التصوير الرومانسى والانطباعى. كذلك علينا الربط بين الموسيقى والقيم الأخرى فى الحياة، فمن الضرورى أن ندرك كيف تطورت الموسيقى على مرّ السنين، وكيف كان تطورها متناسقا مع تطور الفكر الإنسانى، ثم موقعها الحالى وسط الحياة الفكرية وإمكانياتها فى المستقبل. ولاشك أن هذا التوجّه التاريخى يتطلب دراسة مستفيضة وجهداً شاقا فى القراءة الجادة والاستماع المتواصل، غير أنها دراسة لا غنى عنها لإدراك الصورة الموسيقية الحقيقية من خلال الاستماع إلى الأعمال الموسيقية.

---

* الرومانسية: قامت الحركة الرومانسية فى الموسيقى بثورة على الأوضاع والأنماط المحدّدة الصارمة التى سادت العصر الكلاسيكى والتى كان من أهمها «السيمفونية» التى تنشد الأفكار العامة المطلقة. ومضى الموسيقيون الرومانسيون يخاطبون مشاعر الانسان المشتبك مع الحياة فى صراع وجداني. ومن ثم لجئوا إلى ربط موسيقاهم ببرامج شاعرية أو أدبية أو وصفية، فحلّت القصائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية. والموسيقى الرومانسية ذات البرامج التى تعكس مشاعر الفنان وأحاسيسه الذاتية أو التى تصوّر أحداثاً خارجة عن البناء الموسيقى ذاته، هى التى يُعنى فيها الموسيقى بما تنطوى عليه الانفعالات من حدّة واضطرام. ولكى يزيد الموسيقى الرومانسى من حدة الانفعالات توسّع فى استخدام آلات العزف الأوركسترالي. ومن روّاد الموسيقى الرومانسية فرانزليست وشوپان وبرليوز وجوستاف مالر. [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، لكاتب هذه السطور. لونجمان ١٩٩٠ «م.م.ث»].

** الإنطباعية فى الموسيقى هى امتداد لذات الاتجاه الذى أبدعت فيه قرائح الشعراء أمثال ڤرلين وبودلير، والمصورين أمثال مونيه ومانيه ورينوار وديجا. وقد تجلّى أثر المدرسة الانطباعية فى التصوير على الموسيقى فى نفس الحقبة، فاعتمد كلود ديبوسى فى معظم موسيقاه على الإيجاز الموحى والقصد دون المغالاة، كما يكتنف موسيقاه فى أغلب الأحيان نوع من الغموض، فنرى عناوين معظم مقطوعاته مثل: «خطوات على الثلج» و«سحب» و«روض تحت المطر» و«ضباب»، توحى كلها بالتصوير الذى لا تتضح معه الأشكال إلى جانب الاقتضاب الموحى وتجنّب الوضوح الميلودى وإغفال العنصر الدرامي. على أن ديبوسى لم يدَّع قط أنه اتخذ الانطباعية مذهباً فنياً له ولا طريقة فى التعبير برغم الوشائج بينها وبين مقوّمات أسلوبه الفني، فكان يصف موسيقاه بأنها شئ جديد وتصوير للواقع كما يتراءى له. ومضى موريس راڤيل على نهج ديبوسى فقدم «حركات المياه» و«انعكاسات على سطح الماء» وغيرها. وظهرت الانطباعية فى الموسيقى الإسبانية على يد مانويل دى فايا، خاصة فى مقطوعته «ليالى فى حدائق إسبانيا»، وفى الموسيقى الإيطالية على يد أوتورينو ريسپيجى فى أعماله مثل «نافورات روما» و«غابات الصنوبر فى روما» و«أحفال رومانية». [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، لكاتب هذه السطور. لونجمان ١٩٩٠«م.م.ث»].

(لوحة ١١) مارك شاجال: عازف الڤيولينه الأخضر ١٩١٨ . متحف جوجنهايم بنيويورك.



هكذا نرى أن الغوص لاكتشاف خفايا الموسيقى لايتم إلا بإدراك النواحى المتعددة للبناء الموسيقى الفيّاض الذى يتألف من شتى العناصر المتشابكة، وكلما جعلناها جزءاً من تجربتنا الفكرية والفنية زاد وعينا بها وتضاعفت متعتنا بالاستماع إليها. على أنه من المنطقى أيضاً أن يتجنّب عاشق الموسيقى نقد عمل موسيقى لعدم وفائه بمقاصد أخرى لم يرم إليها مؤلفه، وإلا كان ذلك شبيهاً بلوم ملاكم خفيف الوزن على هزيمته أمام ملاكم ثقيل الوزن، ذلك أن تقييم كل عمل إنما ينبثق من نطاق طبيعته وفى حدود بنائه دون إغفال للعناصر الهامة التى يحاول المؤلف تقديمها فى موسيقاه.

والموسيقى لا تقف عند حد إمتاع المستمع بل هى أحد العوامل التى تؤدى دوراً خلاّقا فى تطورنا الاجتماعى والتربوى، ذلك أن استجابتنا للموسيقى وإن بدأت فى النطاق الحسّى فإنها لا تلبث أن تتخطّاه وتنفذ إلى أعماقنا الروحية كاشفة لنا عن الحقائق الغامضة التى لاتملك الكلمات قدرة التعبير عنها، فإن للموسيقى ضوءاً سحرياً يكشف عن الأعماق التى تقصر عن كشفها الأضواء الخافتة للغة الكلام. ولمّا كان الفن قادراً على إضفاء جاذبية خاصة على التجارب الذاتية تجعلها يسيرة على الفهم جديرة بالإمتاع، فإنه يغدو ـ على حد قول چون ديوى ـ عاملاً جوهريا فى التعليم: «فلم تصبح أعمال الكتّاب والفنانين تراثاً ثقافياً خالدا إلا بفضل ما وهبتهم الطبيعة من قوى خاصة وملكات سامية تجعل تجاربهم التى يكشفون عنها فى أعمالهم قادرة على تعميق إدراكنا للحياة الإنسانية وربطنا بالعالم الذى نعيش فيه». وللموسيقى أهمية تربوية هائلة خلال فترات نمو النشء لأن رسالتها تنحصر فى التعبير عن المشاعر والآمال والأخيلة والقيم الروحية والمناقب السامية التى تقصر الكلمات واللوحات والتماثيل عن النهوض بها وإبرازها. وإذا كانت الموسيقى لا تملك ما يملكه الأدب والتصوير والنحت فى القدرة على التعبير المحدود، فقد اتسع نطاقها لمغزى أشد رحابة وانفساحاً وأبعد غورا وعمقا، كما غدا تعبيرها أقوى من الفنون التى يقتصر تعبيرها على بلورة المشاعر فحسب فيفلت منها الجوهر الأساسى، على حين تظل الموسيقى وحدها قادرة على الكشف عن اللامحدود الكامن خلف حواجز الزمان، بل عن وجودنا نفسه.

ولو أنا أخذنا على سبيل المثال المشكلة الإنسانية الأساسية، مشكلة وجود الإنسان ومصيره: صراعه مع أحداث القدر، وكفاحه من أجل حياة كريمة وسط عالم مشحون بالعداء والغواية، ثم نهاية حياته وانتقاله إلى العالم الآخر، لوجدنا أنها إحدى المشاكل المطلقة التى شغلت الإنسان منذ العهود السحيقة والتى ما يزال يناقشها ويتناولها فى فنونه المختلفة، فقد زخرت بها الكتب المقدسة والملاحم القومية الكبرى كالشاهنامة والإلياذة

والأوديسيا وأساطير أنشودة النيبيلونج، كما عالجها فى جرأة كُتّاب المسرح ابتداء من أوريپيديس حتى يوچين أونيل، وتناولها الشعراء من أبى العلاء المعرى حتى چون ملتون، وكذلك فعل المصورون على اختلاف العصور والاتجاهات الفكرية منذ پييرو ديللا فرانشيسكا فى لوحته الشهيرة «البعث» التى صورّها فى القرن الخامس عشر إلى پول جوجان فى لوحته «إنى أحبّك يا مريم» التى صورّها فى القرن التاسع عشر.

غير أن الأعمال الموسيقية العظيمة مثل سيمفونية بيتهوڤن الخامسة وسيمفونية برامس الأولى وسيمفونية تشايكوفسكى الخامسة هى التى تفوّقت على غيرها من الفنون بفضل قدرتها المتفردة على التعبير المكين، فبينما اضطر الكتّاب والمصورون إلى التزام التحديد ـ برغم صورهم المجازية والرمزية، وهوما يحصر خيالنا فى دائرة محدودة حتى فى الأعمال الكبرى مثل إلياذة هوميروس ومسرحية «الملك لير» لشكسپير ـ بسبب الاضطرار إلى البحث عن معانى الكلمات والرموز، الأمر الذى يصعب معه تطبيق هذه الأفكار والمبادئ بصورة مطلقة، نجد أن سيمفونية بيتهوڤن هى من صميم الفن المطلق الذى يجعلها فى غير حاجة إلى شئ خارج موسيقاها ليفسّر مغزاها. ثم إنها تعنى عديداً من الأفكار عند مختلف الناس؛ فعلى حين يرى البعض أنها تعبّر عن تحدّى الإنسان للقدر وصراعه بين اليأس والأمل، يرى البعض الآخر فيها صيحة انتصار الإنسانية، فى حين رأى الجيل المعاصر للحرب العالمية الثانية أنها تمثل انتصار روح الإنسان على قوى الشر واليأس.

وإذ كانت الغاية الرئيسية للفن هى «المتعة» بمعناها الحرفى أى إشباع الحس كما يقول البعض، فإن ثمة طرقاً مختلفة للاستمتاع بالموسيقى على غرار الطرق العديدة للاستمتاع بالحياة، فإلى جوار المتعة الحسّية التى يعدّها البعض أعظم أهدافها هناك أيضاً المتعة الذهنية. وفى الحق إن الموسيقى تملك جاذبية حسيّة من خلال إيقاعاتها وميلودياتها وسحر أنغامها، فإذا بنا نرى أن إيقاعات دقات طبول البدائيين تؤثر فى أضعف الناس إحساسا بالموسيقى، وإذا بنا نستجيب لجاذبية اللحن العاطفى ولنداء النفير القوى أو لجاذبية أنغام الوتريات بأصواتها المتخفّية وراء كاتم الرنين. كذلك تملك الموسيقى قوة جذب ذهنية تحقق لنا المتعة من خلال إدراكنا للكيفية التى تم بها بناؤها وكيفية نموّها بصورة منطقية حتى بلوغها الذروة عند ختامها، وكيفية تنويع أجزائها وربطها فى صورها المتنوعة الموحّدة فى آن، وهى متعة شبيهة بمتعة رجل الفكر التى لا يستشعرها إلا فى جولاته الفكرية وحدها دون إحساساته الجسدية.

وقد تبدو المقطوعة الموسيقية أو اللوحة الفنية أو القصيدة الشاعرية التى يصوغها الفنان وكأنها شكلّت نفسها بنفسها دون جهد شعورى من الفنان، فى حين هى فى الحق

نتيجة إحساس مؤلفها بمتعة كبرى فجّرتها فى أعماقه فكرة أو انفعالة وجدانية لا يملك مقاومتها هى فى الحق منحة ربّانية . وقد يكتمل العمل الفنى خلال هذه الانفعالة كأغانى شوبيرت وسيمفونيات موتسارت ، أو بعد فترة طويلة من الجهد الإبداعى كسيمفونية برامس الأولى وقصيدة فاوست لجوته ، وقد تمرّ سنوات بين بداية عمل فنى ونهايته على غرار تشييد الكاتدرائيات القوطية فى العصور الوسطى وتأليف سلسلة رباعية الخاتم الموسيقية لرتشارد ڤاجنر ، ومع ذلك تبقى متعة إبداع هذه الأعمال متصلة ، وهى المتعة التى ملكت على الفنان مشاعره حتى حفزته إلى الرغبة فى إشراك الأجيال المتعاقبة فى الاستمتاع بثمار ملكة إبداعه المكنونة ومهارة صياغته ، وذلك لأن متعة المشاهدين والمستمعين والقراء للأعمال الفنية إنما تنبثق من مشاركتهم الفنان الخالق فى متعة إبداعه ، وفى إحساسهم بانفعال ذهنى ووجدانى شبيه بانفعال الفنان لحظة إبداعه وإن كان أدنى درجة . وإذا كان ألدوس هكسلى قد ذهب إلى أن الموسيقى هى أقل الفنون اتصالاً بالعالم الواقعى ، وأنها مثل الرياضيات تنتمى إلى عالم الوجدان وأن هذا العالم الوجدانى أقدر بالتالى على فهمها واستدرار المتعة منها ، فهو فى حقيقة الأمر لم يأت فى هذا التفسير بجديد فقد سبقه الفلاسفة الإغريق القدماء إلى الربط بين الموسيقى والرياضيات فكانت إحدى مكونات عناصر «الحكمة الرباعية» التى تقع الموسيقى منها فى المرتبة الثانية . ومن ثم ينبغى أن نتعلم كيفية الاستماع إلى الموسيقى لا بآذاننا فحسب وبل بوجداننا أيضاً ، إلى جانب دراسة قواعد البناء الموسيقى التى تمثل إحدى الوسائل المعينة على تفهّمها عن طريق شعورنا اللاواعى ، فمن العسير إدراك المعنى التام للموسيقى إلا عن طريق تحليل أجزائها البنائية وتقييمها بوصفها إحدى التجارب الإنسانية .

وهناك جانب آخر تختلف فيه الموسيقى مع ماعداها من الفنون هو أنها تحتاج إلى إقامة الصلة بين وجدان المؤلف ووجدان المستمع - كما سبق القول - إلى طرف ثالث يقوم بأدائها وهو العازف أو المغنّى أو القائد [المايسترو] ، على حين تقوم الأعمال الفنية الأخرى ذاتها بإقامة الصلة بين فكر المؤلف وفكر القارئ أو المشاهد دون وسيط كالشعر والنحت والتصوير . والموسيقى عادة ما تحتاج إلى إعادة خلقها كل مرة عن طريق الأداء حتى تصل إلى المستمع ، وهذا هو ما أضفى أهمية كبرى على من يقوم بأدائها لأن الأداء السيئ يغيّر طابع الموسيقى ويشوّه مقاصد المؤلف ، ثم إن التأثير على المستمع إنما يعود إلى الطريقة التى يفسّر العازف بها الموسيقى . فبعد سنوات عاش العالم فيها على الاستماع إلى الموسيقى على نحو موضوعى مرسوم فرضه المايسترو العالمى آرتورو توسكانينى ، إذا بالأمور تختلف فنعود نسمع الموسيقى بأداء تعبيرى مطلق على يد ڤلهلم فورتڤانجلر الذى كان أداؤه



(لوحة ١٢) المايسترو كارل بِم . بايرويت ١٩٦٣ .

هو التجسيد الحق للتقاليد الرومانسية الألمانية ، فلم يلتزم بنص الكراسة الموسيقية حرفياً بل مضى إلى ما وراء الألحان باحثاً عن جوهرها الخفىّ الذى يُضفى على الأداء الموسيقى روعة وجلالاً ؛ فيحسّ المستمع وكأن عناصر الموسيقى جميعاً نابعة من ذاتها لا طارئة عليها ، فلقد وُهب فورتڤانجلر قدرة يطوّع بها عصىّ الألحان وأعقدها فتبدو منسقة فى بناء موسيقى تسوده الوحدة الرابطة ، وأصبح ماطُبع عليه فورتڤانجلر من حرية صفة لازمة لأسلوبه وإن عدّها البعض من الشطحات . وقديماً كان الحديث عن الموسيقى دون الاستماع إليها أشبه بالحديث عن مفاتن المرأة وسط صحراء لاتخطر فيها نساء ، أما اليوم فقد أتاح لنا التقدم العلمى عن طريق أجهزة التسجيل التحرّر من الصلة المباشرة بشخص العازف ، فلعبت هذه الأجهزة دورا هاما فى تأهيل الموسيقيين بالمعاهد المتخصصة ، كما أتاحت للكافة رصيداً هائلاً من المقطوعات الموسيقية المسجلة البالغة الدقة والروعة والنقاء نستمع إليها ونستعيدها فى أى وقت نشاء . وبهذه الوسائل الحديثة لم يعد للمستمع الواعى عذر فى

الاستماع السلبى أو السطحى للموسيقى ينتشى بحسّه دون أن يعى مغزاها الشعورى العميق.

حقًا إن الاستماع إلى الموسيقى أمر يسير إذا استهدفنا الاستمتاع بها كما نستمتع بقسط من دفء الشمس خلال فصل الشتاء، فى حين يصبح الاستماع شاقًا عصيًا حين نستهدف تفهّم مغزاهاالروحى، لأن الاستماع الواعى يتطلب دراية وجهداً كبيرين هما أساس التذوق السليم. ومع أهمية الأجهزة الإلكترونية الحديثة ودورها الذى تؤديه فى تحويل أصعب الفنون وأعسرها إلى فن قريب المنال يحذّر البعض من خطورتها لأنها قد تحدّ من تجاربنا الموسيقية فتُيسّر لكل إنسان أن يستمع إلى ما يريد دون أن تمكّنه من أن يصبح موسيقياً. ولاجدال فى أن الاستماع إلى هذه الأجهزة مهما بلغت دقتها لا يعدل الاستماع الحىّ إلى الفرق الموسيقية، فالتهيؤ النفسى للمستمع الجالس فى قاعة الكونسير وتجاوبه مع العازف أو المغنى أو القائد أو الأوركسترا وإحساسه بالمشاركة فى الأداء الحىّ، كل ذلك يقرّب الموسيقى إلى وجدانه أكثر مما تتيحه الأجهزة الإلكترونية، كما أن التأثر الطبيعى بالأصوات الموسيقية الحيّة المباشرة الصادرة عن الآلات الموسيقية التى تنبض بإحساس الموسيقيين وخبرتهم تضيف إلى اللحن قيمة حسّية إنسانية تفوق كثيراًالقيمة الفنية للتسجيل الموسيقى سواء كان شريطاً أو أسطوانة، هذا فضلاً عن تأثر الموسيقى المسجّلة بعوامل شتى أخرى وسيطة بين المؤلف والمستمع، فنوعية التسجيل تتأثر بنوعية المواد والأجهزة المستعملة، كما تتوقف على إمكانيات القائمين بالتسجيل الموسيقى ومستوى تذوقهم الفنى للموسيقى.

والموسيقى لا تترك نفس الأثر فى مشاعر المستمعين على حد سواء، فكثيرون من الناس يتأثرون بالموسيقى من الناحيتين الحسّية والعاطفية إلى حد مشاركة مؤلفها مشاعر التجربة التى عاشها، فإذا استمعوا إلى سيمفونية تشايكوفسكى الحزينة شاركوا المؤلف أمله وفرحته فى البداية ثم يأسه وقنوطه فى النهاية من خلال التلوينات الصوتية والجاذبية الآسرة لألحانه. ومن الناس من توقظ الموسيقى لديهم عدة ارتباطات ذهنية بعيدة عن الموسيقى نفسها، فقد تذكّرهم إحدى الصور الموسيقية أوالإيقاعية بيوم قضوه فى الريف أو برحلة قاموا بها على شاطىء البحر، وقد توقظ فيهم هذه الارتباطات الذهنية بدورها ارتباطات وجدانية خاصة بها فتتشابك جميع هذه الصور فى أذهانهم، وهذه كلها أنماط من المشاعر والتجارب التى تضفى على الموسيقى مغزىً إنسانياً فسيحاً. ومن الناس من ينتهجون أسلوباً موضوعيًا فى تذوق الموسيقى ويعدّونها قيمة ذاتية خالصة لا ترتبط بشئ سواها فهم عن قصد يحرمون أنفسهم من الاستجابة الذاتية لها ولا يُعنَون إلا بما يتصل بالتقنية الفنية ويقصرون نقدهم للموسيقى على هذا الجانب دون غيره. ومنهم من يستجيب للموسيقى استجابة قاصرة لا تجعلها تنفذ إلى أعماقهم إذ يتذوّقونها من خلال التفكير فى طابعها

المرح أو الخفيف أو الدارج، وهؤلاء لايجنون من الاستماع إلى الموسيقى فائدة ذات بال. وقد يعرض لكل منا أن يصبح واحداً من هؤلاء أو أولئك تبعاً لمزاجه أو لنوع الموسيقى التى يستمع إليها، ولكن كيف نستطيع تبيّن الجمال فى الموسيقى وكيف نقوّمه؟

انقسم الفلاسفة ورجال الفكر حيال مسألة طبيعة الجمال منذ القدم إلى مدرستين، تُرجع الأولى الجمال إلى تناسق أجزاء الشىء المرنو إليه وانتظامها وتماثلها، وترى الجمال كامناً فى الشكل والصورة الخارجية، فإذا «كانط» يربط بين التصميم البنائى للصورة وبين الجمال ذاهبا إلى: أن «الشىء الجميل هو ما ينطوى على الوحدة والتماثل فى بناء الصورة، وكأن العقل هو الذى صمّمها». ومن هنا تعدّ سيمفونية بيتهوڤن الخامسة على سبيل المثال عملاً جميلاً لإحكام بنائها وتطور تفاعلاتها المتدرّج المستمر منذ بدايتها إلى نهايتها، ولأنها تحمل من الدلائل ما يؤكد أنها صياغة عقل جبار.

وتُرجع المدرسة الثانية الجمال إلى الانفعالات التى يثيرها فى ذهن المشاهد أو المستمع، فالجمال عندهم لا يكمن داخل الشئ الجميل نفسه بل إن له وجوداً فنّيا فى إدراك المشاهد أو المستمع. وقد ذهب الفيلسوف سپينوزا إلى أن الجمال والقبح ألفاظ لتقديرات ذاتية تجعلنا نسمى الأشياء وفق نظرة خيالنا بالجميلة أو القبيحة وبالمنتظمة أو المضطربة. على حين يذهب كاريت فى كتابه «ما هو الجمال؟» إلى أن الجمال قائم حيث يقوم التعبير عن الشعور، وحيث ينطوى على تجربة إنسانية يشيع فيها تنسيق الأنغام أو الأشكال أو الألوان بصورة عفوية غير مصطنعة. ويُعدّ أصحاب هذه المدرسة سيمفونيات بيتهوڤن جميلة بسبب قدرتها الطبيعية على الإيحاء للمستمع بقسوة المحنة التى يقف فيها الإنسان عاجزاً يتحدى قدراً يصارعه بلا رحمة.

على أن هناك من المفكرين من نحا منحى آخر فى تفسير طبيعة الجمال، فقد كان الإغريق مثلاً يعدّون «الفاضل» جميلاً كما يعدّون «النافع» جميلاً أيضاً، بينما اتفق أصحاب النزعة الشاعرية على أن الجمال مرادف للحقيقة. وعلى حين رأى الناقد الإنجليزى چون راسكين أن الجمال منبثق من الكمال «المقدس» أو هو انعكاس له وأنه مرتبط «بالخير»، ذهب أناتول فرانس إلى أن شعورنا بالجمال هو مرشدنا الأوحد فى محاولتنا لتمييز الجميل عن غيره. ويرى لانجفيلد فى كتابه «الاتجاه الجمالى» أن الجمال هو علاقة بين عنصرين متغيّرين هما «التكوين العضوى للإنسان والموضوع الجمالى»، وهو ما ذهب إليه أيضا جيلمان الذى ينصح بتطبيق هذه النظرة فى أحكامنا على الموسيقى،

وبتجنّب الحديث عن الجمال بصورة مطلقة وكأن له صفات مطلقة كتكوّر الكرة أو حدّة سن الإبرة، ذلك لأن الجمال لا يمكن أن يكون ذاتياً خالصاً أو موضوعياً خالصاً أو نتيجة مطلقة للفكر أو للشعور، أو قيمة مطلقة كامنة فى ذات الموضوع الذى يوصف بالجمال، أو أن له كياناً يعتمد على الشيء الذى هو موضوع التجربة أو على الشخص الذى يمارس التجربة.

ولعل أقرب وجهة نظر أسيغها هى تلك القائلة بأن الجمال فى الموسيقى هو علاقة بين المستمع والموسيقى نفسها، وهى العلاقة التى يمكن أن تكون فيصلاً عند اختلاف الرأى بين محبى الموسيقى ومعارضيها، بين عشّاق موسيقى شوبيرت وخصومها، بين محبّى تشايكوفسكى وأنصار موسيقى سترافنسكى. فحينما ينشب خلاف بين اثنين يرى أولهما أن مقدمة ديبوسى «العصر يوم من أيام جان الغاب» هى أرقى الأعمال الموسيقية لارتباطها بعالم حالم غريب عن عالمنا الواقعى، على حين يعارض ثانيهما هذا الرأى لأنه يجد نسيجها الموسيقى مهترئاً وطريقة بنائها غير المألوفة عارية من المعنى والغموض الذى يكتنف موسيقاها مصطنع لستر ضحالة فكرها، نجد أن من العسير علينا إصدار حكم مطلق مع أى منهما، فقد نشاطر أولهما رأيه ونَصِمُ الآخر بضعف الإحساس حتى بات لا يتذوق إلا جمال النماذج التى اعتادها من برامس وبيتهوفن وأمثالها. وقد نرى ثانيهما محقاً ونَصِمُ الأول بالعجز عن إدراك مواطن الضعف فى الموسيقى التى يستمع إليها. غير أنه من المؤكَد أنه كلما زادت تجربة المولع بالموسيقى قلّ تحيّزه فى الحكم عليها. وما أكثر ما يعرض لمستمع أن تنمحى فى عينيه معالم الجمال فى موسيقى كان يظن أنها ستبقى جميلة فى أعماقه إلى الأبد، كما يكتشف الجمال فى موسيقى أخرى كان يظن أنه لن يسبر غورها قط.

وإذا كان من الشطط الاعتقاد بأن رأى الإنسان فى جمال الموسيقى إنما ينبع من ذوقه الخاص وحده على نحو ما ينبع رأيه فى ألوان الطعام والشراب وأموره الشخصية الأخرى، فإن هناك صفة مميزة يمكن أن نسترشد بها فى حكمنا على الموسيقى التى نستمع إليها وهى حيوية الموسيقى وقدرتها على نقل نبض الحياة إلينا وتعبيرها عن حيوية الفنان لحظة إبداعه إياها. وكلما تأكدت هذه الصور زاد شغفنا بالموسيقى، والثابت أن المؤلفات التى عاشت بعد العصر الذى ابتُكرت فيه تتمتع جميعاً بهذه الصفة، فلا شك أن تفاوت حيوية الموسيقى إنما ينبع من تفاوت حيويّة مؤلفها لحظة إبداعها. ومن الموسيقى التى كانت ولا شك تتمتع

(اللوحة ١٣) مارى كاسات: عازفة الماندولين. ◄


Mary Cassatt

بحيوية دافقة لحظة إبداعها ما سجله باخ فى موسيقى قدّاسه من مقام «سى» صغير، وما كتبه بيتهوڤن فى سيمفونيته «البطولية»، وما ضمّنه ڤاجنر أوپرا «تريستان وإيزولده»، على حين جاءت موسيقى برامس هادئة متمهلة عندما كان يضع الخطوط العريضة لسيمفونيته الأولى، وكذا عندما كان سيزار فرانك يبتكر أعماله العملاقة للأورغن وخاصة «ألحان الكورال».

ويرى البعض أن الموسيقى العظيمة هى التى تنبض داخل حدود عنصرها الأساسى وهو النغم، أما إذا هبطت إلى الجلبة والضجيج فحسب أو اجتذبت الفكر وحده فإنها ما تلبث أن تفقد صفة الفن الشامخ، مثال ذلك بعض مؤلفات ستراڤنسكى وغيره من المؤلفين المعاصرين، فإنك قد تحسّ عند سماع بعضها أنها تثير جلبة تصف شعائر الإنسان البدائى، أو أنها تهدف إلى اجتذاب الفكر باستعراض القدرة والمهارة كما هى الحال فى موسيقى «طقوس الربيع» مثلاً، وكلا الاتجاهين ينطويان على جنوح يخرج بالمادة الموسيقية عن حدودها الطبيعية. ومع ذلك يذهب فريق آخر إلى أن المؤلفين المحدثين كما أفادوا من التراث الموسيقى فقد أثروا التجربة الموسيقية لاسيما أنهم قدموا فنّا حديثاً يرتكز أساسه على القواعد التى أرساها المؤلفون القدماء فى عصر الباروك والعصر الكلاسيكى المحدث. فقد وفّق ستراڤنسكى فى التعبير بهارمونيته المتنافرة عن طبيعة القرن العشرين، وهو تعبير صادق عن عصر يعيش فيه ويتأثر به ويرفضه فى نفس الوقت لطغيان تقدمه العلمى على علاقة الإنسان بالطبيعة وانسلاخه عنها. ثم إن الجلبة فى حد ذاتها مسألة نسبية فهى ترتبط بعادات الإنسان وتختلف من إنسان لآخر ومن زمن لآخر، ومن يدرى فقد يألف إنسان الغد ما يعدّه إنسان اليوم جلبة وتنافراً. ولم تكن عودة ستراڤنسكى إلى الإنسان البدائى وتعبيره عنه لحنياً وإيقاعيًا إلا إحساساً بأصالة هذا الإنسان البدائى النفسية وبافتقاد هذه الأصالة فى إنسان القرن العشرين. لقد رأى ستراڤنسكى فى الإنسان البدائى تخلّفاً يتشابه بطريقة أو بأخرى مع التخلّف الذى يعانى منه إنسان القرن العشرين فى محنة صراعه مع الآلة، وهو ما تعبر عنه التغييرات الإيقاعية التى لا تتوقف فى موسيقى ستراڤنسكى.

* * *

وبعد فهذا كتاب حاولت فيه أن أعرّف بالموسيقى الأوربية نشأة وتطوراً منذ عهد الإغريق حتى عصرنا الذى نعيش فيه، وهو ثمرة رحلة عمر وجهد دائب وسط مراجع اتخذت منها رفيقاً فى حلّى وترحالى، وأنزلتها من نفسى منزلة التقدير القائم على الحب



(لوحة ١٤) المايسترو العالمى أرتوروتوسكانينى يقود الأوركسترا أثناء التدريب

والإعجاب، وهو أيضاً ثمرة إنصات متصل وطويل لعدد كبير من المؤلفات الموسيقية، وشغف بتتبع آثار تراثها القديم وإنتاجها المعاصر.

وأنا لم أبخل بجهد ولم أعبأ بطول رحلة من أجل أن أظفر بسماع مقطوعة موسيقية من أقدم عصور التاريخ كى أقدّم فى النهاية قدر ما وسعنى من طاقة وجهد تسجيلات موسيقية خصبة ومتنوعة وثريّة للإنتاج الموسيقى العالمى فى مجموعة الأشرطة المسجّلة المصاحبة التى حرصت على أن تُسجّل وتطرح بسعر التكلفة حتى تكون بمنأى عن أى استغلال تجارى.

ولم أشأ لهذه التسجيلات الموسيقية التى تتكون فى الأصل من مكتبتى الموسيقية الخاصة، ومن المقطوعات النادرة القديمة المحفوظة ببعض دور الإذاعة التى جهدت من أجل تسجيلها على أشرطة خاصة، ومن المدوّنات التى لم تكن لها تسجيلات فعملت على أن تُعزف وأن تُسجّل، لم أشأ لكل هذه حين يستمع إليها القارئ إلا أن تعطى للحديث

النظرى أبعاداً عملية يصبح بها أكثر قدرة على الاقتناع والاستمتاع، وتأخذ بيده ليطوف بين ربوع الموسيقى فى ساعات ما تطلّب منى سنوات عديدة من البحث والإنصات، فليس فى الوجود ما هو أروع من أن نقدم للأجيال الجديدة جهد الأجيال القديمة ليواصل الأبناء السير على هدى الآباء فى رحلة التقدم والإرتقاء. وكم كنت حريصاً على أن يخرج هذا الكتاب مزوّداً بتلك الأشرطة المسجّلة لكى يضيف القارىء إلى ما هو مقروء ما هو مسموع، غير أن ظروفاً حالت دون ذلك أثناء الطبعة الأولى، وإذا الظروف التى قست بالأمس تلين اليوم، وإذا الهيئة المصرية العامة للكتاب تبادر باستكمال الخدمة الثقافية فى الطبعة الثانية كى يستمتع القارئ بالشقّين معاً فلها منى كل التقدير. وقد حاولت جهدى أن أضع لنصوص الأغنيات ترجمات فى صياغة شاعرية حتى أسكب فى وجدان القارئ دفقة من عذوبتها الأصلية.

ولست أنكر فى النهاية أن المراجع التى اخترتها لأستأنس بها فى بحثى ليست وحدها أفضل المراجع، والفقرات الموسيقية التى جمعتها لا ترجع إلا لذوقى الخاص الذى شكّلته تجربتى الذاتية خلال قراءاتى واستماعى الطويل. فلم يكن تفضيلى لمؤلف على آخر ولا لمقطوعة موسيقية على أخرى إلا عن إعجاب لى وتأثّر، ومَنْ منا لم يتشكّل ذوقه الخاص فى المجال الفنى الذى يولع به ويمنحه الكثير من وقته وفكره ؟

وأخيراً فإنى هنا أُملى عن إحساس وذوق واختيار شخصى ولم أحصر نفسى داخل أسوار نظرية واحدة، إذ كنت حريصاً على أن أتيح للقارئ أن ينهل من ينابيع عدة وأن يثرى فكره بقدر ما يثرى وجدانه، ذلك أن هدفى النهائى الوصول فى استماعنا الموسيقى إلى مرحلة الإدراك العقلانى للموسيقى، وذلك كما كررت القول قمة المتعة الفنية.

وليكن لى عند القارئ عذرى بعد أن لقن عنى ما أردت فلا يحاسبنى على شطحاتى فليست هذه الشطحات غير خليط من خلجات يتأثر فيها السمع والبصر والحس فإذا هى تُصْدر مزيجاً من هذا كله، فيها رنّة النغم وعذوبة الشعر وملاحة الصورة وسحر الرقص وروعة الملاحم.

المعادى فى ٨ يونيه ١٩٩٦

ثروت عكاشة

الفصل الأول

موسيقى الإغريق

لم تكن كلمة الموسيقى تعنى عند الإغريق القدماء ذلك الفن المحدّد القسمات المتمثّل اليوم فى السيمفونيات ومقطوعات موسيقى الحجرة والعزف المصاحب للغناء والرقص والتراتيل الدينية والدراما الغنائية والأوپرا، بل كانت تعنى كل إبداع فكرى وفنى يندرج تحت رعاية ربّات الفنون التسعة : كليو ربّة التاريخ، ويوتيرپى ربّة موسيقى الناى، وثاليا ربّة الملهاة، وميلپومينى ربّة المأساة، وإيراتو ربّة الشعر الغنائى والأناشيد، وترپسيخورى ربّة الرقص، وپوليمنيا ربّة فن التمثيل، وكاليوپى ربّة الشعر البطولى [الملاحم]، ويورانيا ربّة الفلك. وكما كانت ربّات الفن العذارى الأسطوريات هن بنات الإله «زيوس» و«منيموزين» التى لا تنحدر من صُلب الآلهة كانت الموسيقى إبداعاً يجمع بين فن الآلهة وفن البشر، وهى أيضاً ثمرة الإلهام الذى يمثّله الإله زيوس والذاكرة التى تمثلها «منيوزين».

كان الإغريق يربطون بين «الجمال» و«الفضيلة»، ويؤمنون بالصلة التى تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها أى شعب من الشعوب المتحضرة القديمة وكانوا يسمونها «كالوكا جاثوس»(١) أى اتحاد «الجميل»(٢) و«الفاضل»(٣)، ويكشف لنا ترتيب شقّى هذا اللفظ اليونانى عن صدارة «الجمال» ومكانته الرفيعة. وعلى هذا النحو بنى الإغريق أخلاقياتهم على أسس جمالية ووضعوا الفنون فى هذه المكانة السامية التى أثارت إعجاب جميع الناس بها وحرّكت فيهم الولع بممارستها.

ونستطيع أن نلمس أثر هذه العقيدة فيما تركوه لنا من الأعمال الأدبية والتحف الفنية، فإذا نحن نشارك اليونانيين القدماء إعجابهم بهوميروس وسوفوكليس بعد أن أصبح فى متناولنا قراءة أعمالهم من خلال الترجمات الحديثة، كما لا يقل إعجابنا اليوم بمبتكرات النحت التى أنجزها فيدياس(٤) وپراكسيتيليس(٥) عن إعجاب الإغريق بها منذ آلاف السنين، غير أنه قلما يفكر حتى أشدّ الناس إعجاباً بعبقرية الإغريق فى موسيقى اليونان برغم أنها كانت فنّا يشغل مكان الصدارة، إذ يبدو الإغريق لأكثرنا شعباً موهوباً حافلاً بالشعراء والفلاسفة والمؤرخين والمثّالين والمعماريين دون أن يمتد فكرنا إلى أنه كان يضم

العديد من الموسيقيين. والعجيب أن اليونانيين أنفسهم قد أولوا فنونهم التشكيلية اهتماماً أقل مما أولوه لمنجزاتهم الموسيقية، حتى يكاد الأدب اليونانى الكلاسيكى يكون خاليا من المعلومات التى تدور حول النحت والعمارة الإغريقية على حين زخر بالحديث عن الموسيقى اليونانية. ولم يكن للإغريق ربات للفنون التشكيلية، فإذا ما قصدنا بهو الآلهة باحثين عن صنو لـ «أبوللو موزاجيتيس»[٦] أى راعى ربات الفنون فى ميدان الفنون التشكيلية لما وجدنا سوى هيفايستوس[٧] الأعرج إله النار والحدادة وأشغال المعادن والفنون الأخرى التى تستخدم فيها النار، والذى لم يكن فى الحقيقة إلا صانع الأسلحة لأهل الأوليمبوس[٨] دون أن ينجو مع ذلك من سخريتهم.

وكانت حكومات اليونان بكل ما تحمله من تقدير لمكانة الموسيقى تعدّ قواعد الموسيقى وتنظيمها من مهام الدولة، وتهب الموسيقيين مكانة مرموقة فى مضمار الحياة حتى وُصف الشخص المثقف الممتاز بأنه موسيقى، على حين قيل عن غير المثقف «إنه غير موسيقى»، بل لقد امتدح الشاعر «پندار» عازف المزمار البارع ميداس الأجريجنتى[٩] بالأسلوب نفسه الذى يمتدح به البطل الغازى. وكانت الموسيقى تشغل مكانة هامة فى الشعر إلى الحد الذى جعل أفلاطون يعدّ القصص الشعرى هزيلاً إذا تُلىَ نثراً وجُرِّد من جمال الإطار الموسيقى، كما ذهب إلى أن الميلودية تتألف من ثلاثة عناصر، هى: الألفاظ والهارمونية* والإيقاع**. وقد ظل اتحاد الألفاظ بالموسيقى قائماً حتى القرن السادس عشر عندما ظهرت موسيقى الآلات التى تُعزف وحدها دون كلمات تصاحبها، والتى كانت مع ذلك تعزف ألحاناً غنائية قديمة أخذت الآلات فيها تترنّم على النحو الذى كانت تتغنّى به الأصوات البشرية. وما تزال مراجعنا عن الموسيقى الإغريقية هى المراجع الأدبية والشعرية والدرامية والصور والمقالات التى توضّح أشكال الآلات وأساليب العزف عليها، وبعض النماذج الموسيقية «كنشيد أبوللو» الذى وُضع حوالى عام ٣٠٠ق. م وتم اكتشاف أجزائه متفرّقة بمعبد دلفى ثم أعيد ربطها وفق السياق المنطقى خلال عام ١٨٩٣ (فقره ١ من التسجيل الموسيقى)[١٠].

---

* Harmony الهارمونية هى تآلف الأصوات رأسيا بحيث تُسمع كلها فى طرقة واحدة، وقد يكون التآلف متجانساً أو متجانفاً حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعته للعمل الموسيقي. وهكذا تتوالى التجمعات الصوتية التى تُعزف فى وقت واحد، ويكون لهذا التتابع تأثير نفسى يمليه المؤلف ويشكّل به الإحساس الوجدانى للخط اللحنى الذى يلتصق بأذن المستمع، وهو فى أغلب الأحيان الغطاء النغمى الذى تدعّمه هذه التآلفات. [م. م. م. ث]

** Rhythm الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية rhuthmos بمعنى الجريان أو التدفّق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتى الصوت والصمت أو النور والظلام أوالحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ. فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفنى أو الأدبي. ويكون ذلك فى قالب متحرك ومنتظم فى الأسلوب الأدبى أو فى الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة فى الموسيقى والشعر والنثر الفنى والرقص، كما تبدو أيضاً فى كل الفنون المرئية. فهو إذن بمنزلة القاعدة التى يقوم عليها أى عمل من أعمال الأدب والفن. ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط [معجم مصطلحات الأدب. د. مجدى وهبه].

والإيقاع فى الموسيقى هو تقسيم الزمن بنقرات تتوالي، فتحدّد شكل النغم [م. م. م. ث].

ويتخذ أداء لحن نشيد أبوللو نمط أسلوب العزف على آلة الأولوس، فالنغمات التى تشدو بها المغنية على الحروف المتحركة نغمات طويلة ممدودة يحكم طولها المقياس الشعري دون أية مصاحبة إيقاعية خارج الغناء ذاته. وفى (الفقرة ٢ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى نشيد أبوللو من جديد على آلة الأولوس [الفلوت] دون غناء يصاحبه. والتسجيل من شطرين: شطر يشدو فيه الفلوت منفرداً بنغم شجىّ حزين من الأوكتاف(*) الرخيم، وشطر يليه يغنّى فيه الفلوت بنغم من الأوكتاف الصدّاح بمصاحبة آلة الهارپ. أما المصاحبة على آلة الهارپ فهى إضافة مستحدثة على أصل هذا النشيد، إذ لم يكن الإغريق فى تلك الأزمنة السحيقة يعرفون هذا النوع المتقدم من التآلفات الهارمونية التى تؤديها الهارپ.

ويمكن القول بأن الموسيقى كانت فناً رفيعاً عند الإغريق القدماء لأنهم كانوا يعدّونها جزءاً من النسيج العاطفى والفكرى والاجتماعى وذلك لإيمانهم بارتباط الفن بسعادة الفرد والمجتمع، وبأن الموسيقى تعكس نوع الحكومة القائمة وفقاً لما ذهب إليه سقراط، بل وبأن تغيّر دواوين المقامات الموسيقية يغيرّ كافة الشرائع الأساسية للدولة. كذلك استخدم الإغريق المصطلحات الموسيقية فى وصف صحة الإنسان وأحواله وحياته، فالسعيد عندهم «قيثارة متّسقة الأنغام»، والمتوتّر الأعصاب «مشدود الأوتار»، والمعتلّ «ممزّق الأوتار». وإذا أرسطو يستخدم كلمة «كاثارسيس» مجازيا ويعنى بها عملاً فسيولوجياً عنيفاً لاسترداد العافية أو التطهير بتخليص المُشاهِد أو المستمع من الانفعالات الضارة بما يؤدى إلى التوازن النفسى عن طريق الموسيقى والدراما.

ولقد خلقت عبقرية اليونان فى عصريها العظيمين الهيلينى والهيلينستى [الإغريقى والمتأغرق] تراثاً موسيقياً متكاملا ظل خلال قرون عدة يشارك فى تثقيف الأجيال التالية بطابعه الشامل وبقوة انتشاره. ويسمى المؤرخون أول هذين العصرين عصر «الموسيقى اليونانية القديمة» التى يطلقون عليها ببساطة «الموسيقى الإغريقية»، ويسمون الثانى عصر «الموسيقى اليونانية فى بواكير القرون الوسطى» أو «عصر الموسيقى البيزنطية». وتتجلّى أهمية العبقرية اليونانية فى تاريخ الموسيقى بمقارنة إنجازات العصرين: ففى مجال الآداب والفنون نجد أنه يصعب التفرقة بين اليونانية الوثنية واليونانية المسيحية بعد أن استوعبت الثانية ثقافة الأولى الواسعة الثراء. ومن الطبيعى ألا تتغير فجأة مظاهر الحياة اليومية وعاداتها المتأصلة منذ أزمنة بعيدة بين عشيّة وضحاها لمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة وإنما يتم مثل هذا الأمر خلال فترات طويلة من الزمان. وهكذا مارس المسيحيون اليونانيون الأقدمون نفس النهج الموسيقى الذى

* الأوكتاف أو الديوان هو مسافة موسيقية يكون أحد حدّيها جوابا أو قراراً للآخر، وتحصر بينها عددا من الدرجات هى السلّم الموسيقى [م. م. م. ث].

مارسه أسلافهم الوثنيون، وهو ما أكدته «بردية أوكسيرنخوس(١١)» التى اكتشفت عام ١٩٢٢ لاشتمالها على نشيد مسيحى من القرن الثالث يتبع تدوينه الموسيقى ووزن شعره وميلوديّته قواعد الموسيقى اليونانية الكلاسيكية فى عصر ما قبل المسيحية. كما أن الموسيقى البيزنطية برغم وضوح سماتها الذاتية التى تدفع إلى الاعتقاد بأنها فن قائم بذاته تتضمن قواعد مشتركة بينها وبين الموسيقى اليونانية القديمة مما يجعل كليهما مرحلتين لموسيقى واحدة هى الموسيقى اليونانية، فكلاهما يعتمد على الشعر ولا يمكن فصلهما عن قواعد العروض الشعرى. ولهذا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية فى جملته هو تاريخ الشعر اليونانى نفسه لأن كليهما متصل بالآخر فى وحدة لا تنفصم عراها لم تستمر خلال عصر الكلاسيكية القديمة فحسب وإنما امتدت أيضاً إلى القرون الوسطى. كذلك لم تكن سيطرة الميلودية* دون البوليفونية** فى كل من الموسيقى اليونانية القديمة والموسيقى البيزنطية مجرد حدث من الأحداث العرضية وإنما كانت صفة أصيلة فى كليهما.

ويطوى العصر الأول للموسيقى اليونانية إثنى عشر قرنا بدأت منذ حضارة ما قبل التاريخ القديمة واستمرت حتى القرن الرابع الميلادى. وهى تُقيم أمام المؤرخ صعاباً يشقّ عليه تخطّيها لأنه لا يجد بين يديه إلا القليل من الإنجازات الموسيقية اليونانية التى لا تزيد عن إثنتى عشرة مقطوعة موسيقية مسجّلة بالتدوين الموسيقى الإغريقى ومعظمها غير مكتمل، كما أنها جميعا ترجع إلى العهد الأخير(١٢) فى حين تتعدد من جهة أخرى المصادر الأدبية التى تسمح لنا بتكوين صورة تقريبية عن الحياة الموسيقية اليونانية.

على أن أهم ما أسهم به الإغريق فى مجال الموسيقى هو اكتشافهم الخالد للقيم الرياضية للأبعاد الموسيقية الميلودية التى قام عليها الأساس الحسابى لنظرية الموسيقى والذى ربطوا بينه وبين الظواهر الطبيعية والكونية. ويعود الفضل الأول فى هذا الشأن إلى الفيلسوف پيثاجوراس (٥٨٢/ ٥٠٧ ق. م) المولود بجزيرة صاموس والذى طاف ببلاد عدة وأقام بمصر طويلاً، ثم استقر بمدينة يونانية بإيطاليا تدعى الآن «كروتونا» وأسّس بها مدرسة هامة للعلوم الرياضية بعد أن قام بتجارب فى علم الصوت لاستخلاص صيغ رياضية تُردّ إليها جميع العلاقات الفيزيائية، ولعله استخدم مطارق وسنادين مختلفة الأحجام أو آلة ذات وتر واحد مشدود إلى صندوق صوتى يرتكز الوتر فيها على قنطرة خشبية متحركة تحدد طول الوتر واختلاف درجة رنينه.

---

* Melody الميلودية أو اللحن هو الخط اللحنى أو نغم العزف أو الغناء سواء أكان وحده أم مصحوباً بأنغام هارمونية. وعناصر الموسيقى الثلاثة هي: اللحن والإيقاع والهارمونية [م. م. ث].

** Polyphony هى تعدّد الخطوط اللحنية أفقياً وفق طبقات الأصوات بشرية كانت أم آلية مع الاحتفاظ بمسافات محدّدة بين المستويات النغمية المختلفة. وللبوليفونية أنماط تعتمد على إبراز التباين بين تلك الطبقات [م. م. ث].

ولم تلبث أن ظهرت ثلاثة سلالم موسيقية إغريقية هى :
١ ـ السلّم الدياتونى (المنتظم)[١٣].
٢ ـ السلّم الكروماتى (الملون أو المنزلق)[١٤].
٣ ـ السلّم المتعادل (الترادفى)[١٥].

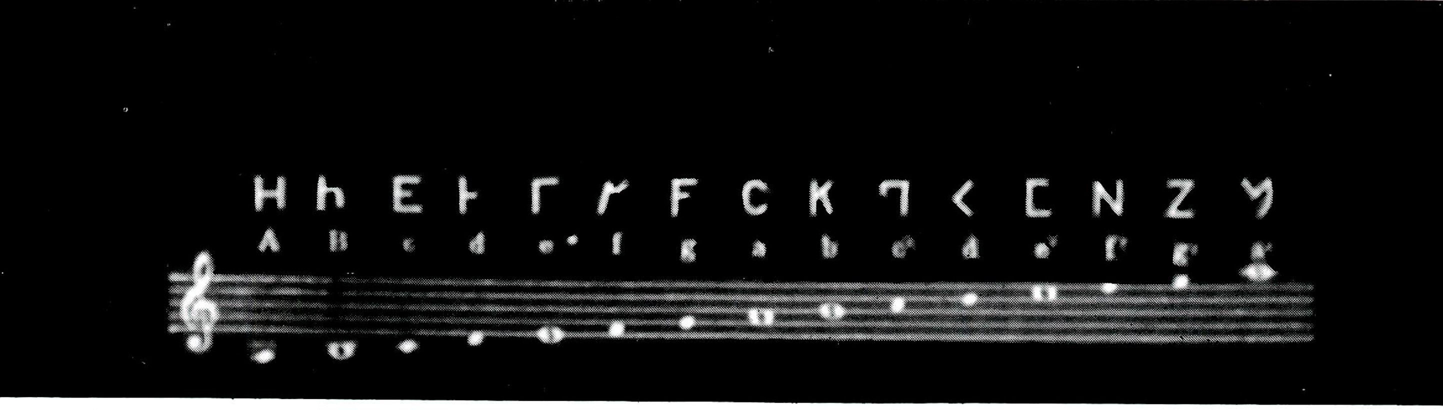
ثم أخذ الإغريق فى تنمية هذه السلالم الثلاثة بحيث يشتمل كل منهما على ثمانية أنغام متعاقبة ـ إما صعوداً ابتداء من نغم الأساس حتى جوابه، وإما هبوطاً من الجواب حتى نغم الأساس ـ كما راعوا تقسيم السلّم فى الوقت ذاته إلى قسمين سُمّى كل منهما «جنس» أو «تيتراكورد» [أى باليونانية: ذو الأربعة أنغام]. ولقد كان التفكير فى النظريات الموسيقية عند اليونان مرتبطاً بتطور آلة الليرا حيث يتكون الجنس «تيتراكورد» من أربعة أصوات مثلما تتكون آلة الليرا من أربعة أوتار.

ووفّق الإغريق بعد ذلك فى تحديد سبعة دواوين مقامية [مقامات][١٦] بلغت شهرتها حداً جعل بعض الموسيقيين الغربيين المحدثين يصوغون موسيقاهم منها مثل ديبوسى فى مقطوعة صور «البحر»، وريسبيجى فى قصيده الموسيقى «نافورات روما». وهذه الدواوين أوالمقامات هى: الدُّورى[١٧]، وما تحت الدُّورى[١٨] والفريچى[١٩]، وما تحت الفريچى[٢٠]، واللّيدى[٢١]، وما تحت اللّيدى[٢٢]، واللّيدى المختلط[٢٣].

وقد ربط الإغريق بين المقامات الموسيقية وبين الحالات الشعورية على نحو ما نربط نحن اليوم بين السلّمين الكبير والصغير، وكانوا يعدّون المقامين ما تحت الدّورى وما تحت الفريچى معبّرين عن الحنان، وما تحت اللّيدى المنخفض مُعبّرا عن الشّجن، والدّورى معبّرا عن السيطرة والروح العسكرية، والفريچى عن التكاسل، واللّيدى عن الأنوثة والنعومة والفرح والثرثرة، واللّيدى المختلط عن الحزن العميق والكآبة، كما كانوا يؤمنون بأثر الموسيقى الفعّال فى شفاء الأمراض، فضلاً عن أن اليونان كانت أول أمة تخوض ميدان الموسيقى النظرية.

وكان الإغريق أول من ابتكروا طريقة للتدوين أمكن عن طريقها حل رموز النماذج القليلة التى حفظها لنا الزمن من بين مقطوعاتهم الموسيقية. وتقوم هذه الطريقة على أحرف من الأبجدية اليونانية القديمة فكان كل نغم يُدوَّن بحرفين: أحدهما للآلات والآخر للأصوات الغنائية، غير أنه لم يكن لهذه الحروف أى معنى إيقاعى إذ كانت مقصورة على تحديد النغم دون مدته الزمنية، وتضم (اللوحة ١٥) تدويناً للسلم الدياتونى الكامل[٢٤]

وثمة أناشيد إغريقية ستة مسجلة بالتدوين الموسيقى الحديث على أساس ما ابتكره الإغريق الأوائل من رموز[٢٥]. وتميزت الإيقاعات الموسيقية عند الإغريق بنفس خصائص الشعر كماً وكيفاً، وتكونت



(لوحـــة ١٥) تدوين السلم الدياتوني الكامل ومقابله بالأحرف اللاتينية المطبقة في البلاد الأنجلو سكسونية والألمانية وبعض بلاد وسط أوربا، ومقابلها بالتدوين عن طريق النوتات الحديثة.

من وحدات مختلفة فى الطول والقصر لا فى القوة والخفوت، وتكونت كل وحدة قياسية إيقاعية من عنصرين أحدهما نبض متجه إلى أعلى يسمى آرسيس[٢٦] والآخر نبض متجه إلى أسفل يسمى ثيسيس[٢٧]، بغضّ النظر عن عدد النقرات فى أى منهما وكانت عادة إما نقرتين أو ثلاث أو خمس نقرات. وعرف الإغريق أوزاناً إيقاعية عديدة أهمها: الحربى [الپيرى أو الفورجوسى][٢٨]، والأيامبى[٢٩] والأناپيست[٣٠] والسپوندى[٣١] والتروخى[٣٢] أى اللولبى والداكتيلى أى الأصبعى[٣٣] والپايون أو الكريتى[٣٤].

وكان من بين التقاليد المتبعة تزاوج الأوزان الإيقاعية المألوفة من أجل تكوين أنماط إيقاعية مركّبة فى أشكال متعددة، ويسمّى النمط الذى تتكون صورته من وحدتين زمنيتين [أى نبضتين إيقاعيتين] النمط «الثنائى» أو «دايپودى»[٣٥]، كما يسمّى النمط الذى تتكون صورته من ثلاث وحدات زمنية النمط «الثلاثى» أو «ترايپودى»[٣٦]، وقد تكون الوحدات الزمنية التى تتألف منها الأوزان طويلة فى مدتها أو قصيرة شأنها شأن الوحدات الزمنية الموسيقية الحديثة التى تحدد المدة الزمنية للنغم.

وقد انتشرت فى اليونان القديمة آلتان رئيسيتان تحزّب لكل منهما أنصار، إحداهما وترية هى «الليرا» والثانية مزمار مزدوج ذو ريشة من البوص هو «الأولوس». وتعدّ الليرا أوغل قدما من الأولوس تناولتها الأساطير فى صور شاعرية فجعلتها تسقط من يد أورفيوس فى البحر وتجرفها المياه إلى جزيرة «ليسبوس»، كما روت كتب الأدب الإغريقية القديمة أن الطفل الإله «هيرميس» ذبح سلحفاة وشدّ على محارتها أوتاراً من أمعاء ثيران سرقها من أخيه «أپوللو»، وهى القصة التى توصى باستخدام آلة الليرا فى طقوس عقيدة أپوللو.

وتربط بعض المصادر الأدبية الإغريقية القديمة بين آلة «الليرا» وبين الإغريق مزدرية الأولوس بوصفه آلة الطروادين وحلفائهم الأسيويين، على حين تتحدث نصوص أدبية أخرى عن «الليرا» بوصفها الآلة

(لوحة١٦) الفون «جان الغاب» الراقص المنسوب لپراكستيليس ورمّمه ميكلانچلو. متحف أوفيتزى بفلورنسا.



المصاحبة لإنشاد شعر الملاحم البطولى والشعر الغنائى (لوحة ١٦)، وعن «الأولوس» بوصفها آلة تصاحب إنشاد المرثيات والكورس المسرحى (لوحة ١٧)، وعن أنماط شعرية أخرى تُستعمل فيها الآلتان بالتبادل، وإن لم تحدثنا عن الميلوديات التى ابتُكرت وقتذاك لمصاحبة إلقاء الشعر حتى بتنا لانملك الجزم بشئ عن طريقة أداء الشعر الهوميرى لأن هوميروس لم يذكر للأسف لنا شيئاً عن مصاحبة الموسيقى للشعر.

ولم تختلف الليرا الإغريقية من حيث شكلها كثيراً عن الليرا الفرعونية، فهى تتكون من صندوق يطل منه ذراعان ينحنيان إلى الأمام ويصل بينهما قضيب أفقى تُعلّق عليه الأوتار فى وضع رأسى على امتداد الصندوق مستندة إلى قنطرة [فَرسَة] تؤدى دورها فى نقل اهتزازات الأوتار إليه (لوحة ١٨). وكانت الليرا تُعزف عند الأداء المنفرد بالآلة بأصابع اليدين كالهارپ، أما فى حالة المصاحبة الغنائية فكانت تُعزف بأسلوب غريب يشبه أسلوب عزف الطنبور النوبى فى أعالى النيل حيث تعمل أصابع اليد اليسرى على كتم الأوتار واحداً واحداً فى الجهة المقابلة لليد اليمنى التى تغمز أصابعها الأوتار، وبذلك لا يُسمع منها إلاّ صوت وتر واحد فقط على التوالى. ومن آلة الليرا اشتُقت القيثارة الكبيرة بصورها المتنوعة التى تعدّ الهارپ المنحنية إحداها والتى تطورت عنها الهارپ الحديثة، وما لبثت الليرا أن أصبحت آلة الهواة كما غدت القيثارة الكبيرة والهارپ آلتى المحترفين المهرة.

أما آلة «الأولوس» أوالمزمار المزدوج التى ابتكرها هياجنيس ومارسياس الفريچيّان والتى يعزو المؤرخون الجدد ظهورها إلى آسيا الصغرى، فقد تزعّم أوليمپوس الفريچى أنصارها فى مواجهة «أولين» من ليسيا الذى تزعّم أنصار الليرا. وكانت للإغريق آلات نفخ أخرى مثل آلة السالينكس التى تتألف من أنبوبة مستقيمة من المعدن أو النحاس ينتهى أحد طرفيها ببوق والآخر بمبسم دون أن تكون بها ثقوب أو مكابس على الطريقة العصرية ويضم مبسمها ريشة مجوّفة تُحدث صوتاً مزمارياً، ومثل مصفار «پان»[٣٧] الذى يتألف من عدة أنابيب من قصبات البوص ذات أطوال مختلفة مضموم بعضها إلى بعض وهى الآلة التى كان يستخدمها الرعاة.

ومن العسير تحديد كيفية استخدام آلة «الأولوس» فى مصاحبة الأصوات فى الغناء غير أن دراسة النصوص القديمة تكشف عن أن آلة الأولوس قد استخدمت فى التصديرات الموسيقية[٣٨] وفى الموسيقى الفاصلة[٣٩] والتذييل[٤٠]، وأن مصاحبتها للأصوات الغنائية كانت تقوم على ترديد نفس الأنغام مع المغنّى ومن نفس طبقاتها «يونيزون»[٤١] أو بعزف «إجابات» هذه الأنغام «الأوكتاف»[٤٢]، أو بعزف نغمات تختلف عنها بالقدر الذى كانت الأذن الإغريقية تستسيغه آنذاك[٤٣]، وذلك فى الحدود الضيقة



(لوحة ١٧) آنية خزفية إغريقية «كراتيرون»: مايناديس ترقص أمام الإله باكخوس على أنغام الناى. متحف تارنتوم.

التى كان يسمح بها الأسلوب المتعدد الإنشاد من أنغام مختلفة، وكان وقتذاك ما يزال فى مرحلته الأولية عند الإغريق وسمّوه «بالهيتروفونية»(٤٤). وعلى الرغم من قلة شأن آلة الفلوت الأفقى فإنها كانت مستعملة فى المصاحبة الغنائية كما يُستدل من أحد النقوش البارزة من القرن الثانى قبل الميلاد.

وقد ارتبط فن الرقص عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بفن الشعر وفن الموسيقى إلى الحد الذى لاتكتمل معه صورة الموسيقى الإغريقية دون اعتبار الدور الذى كان يؤديه الرقص. والراجح أن يكون الرقص قد نشأ بوصفه أحد الطقوس السحرية الرامزة إلى غرائز الشياطين أو إلى الغريزة الجنسية، ثم انتقل إلى مجال التعبير الإيقاعى مثلما انتقلت الأغنية من أنغام التعاويذ السحرية إلى صورتها الفنية المستقلة مع احتفاظ الرقص ببعض آثاره الطقسية حتى عصرنا الحالى. وقد ارتبط الرقص ارتباطاً أساسياً بالدراما الإغريقية التى تعدّ أرقى وسائل التعبير فى عقيدة ديونيسوس، حيث يعكف الكوروس على إنشاد الشعر إلى جانب أداء الرقصات التى لم تقتصر على مجرد التلميح بالإيقاع، وإنما كانت تعبيراً متطوراً بإيماءات



(لوحة ١٨) آنية خزفية إغريقية ذات أرضية بيضاء. ربة الفن تعزف على القيثارة.

تفسّر مضمون الشعر، كما كانت الدراما تُختتم برقصات مشابهة لمسيرة المواكب وفقا لإيقاع لحن السير «المارش» (لوحة ١٨).

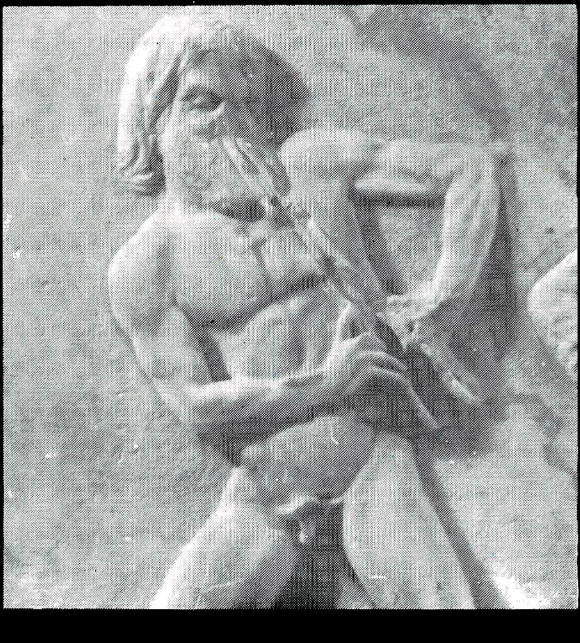
ومن الطبيعي أن تكون معرفتنا بتصميم الرقصات اليونانية محدودة لأن الإغريق لم يخلّفوا لنا تدوينات دقيقة لتصميم الرقصات يمكن من خلالها أن نحدّد ملامحها، فقد كان الأساتذة يلقّنون تلاميذهم الرقص فى تلك العصور القديمة بطريقة عملية هى تأدية حركاتهم البدنية أمامهم وهؤلاء ينقلونها بدورهم إلى تلاميذهم حين يشبّون دون الاستناد إلى نظريات محكمة أو إلى إرشادات كوريوجرافية مدوّنة، وإنما هى مجرد خواطر عملية يتبادلونها خلال ممارسة الرقص، على حين كانت النصوص الغنائية هى المحور الرئيس الذى تدور حوله بقية الفنون أثناء الإخراج المسرحى القائم على اشتراك عدة فنون معاً.

ومع أن الموسيقى قد أدت دوراً هاما فى الدراما اليونانية إلا أن هذا الدور مازال غامضاً وإن كان من المعروف أن الكوروس كانت له وظيفه غنائية فى التمهيد للمشاهد المسرحية وفى مصاحبتها، وكان يتكون أصلا فى مسرحيات «التراچيديا» من إثنى عشر فردا زادوا فيما بعد إلى خمسة عشر، على حين بلغ فى «الكوميديا» أربعة وعشرين. وكان الممثلون يقومون بالغناء من وقت لآخر أثناء تأدية أدوارهم التمثيلية، على حين يستمر العزف على الأولوس خلال بعض أجزاء التمثيلية بما يُضفى على الدراما مسحة المسرحية الغنائية. وكان مزمار الأولوس هو الآلة المكلّفة بالأداء الموسيقى المسرحى ولم يكن يستخدم منه فى هذا المجال إلا آلة واحدة فقط، ولم يُستبدل قط بآلة الليرا فى الأداء المسرحى. ومع أن أدوار الكوروس كانت قصيرة إلا أنها كانت تشكّل فى مجموعها عنصرا أساسيا فى الدراما، وكان إنشادها يستغرق وقتاً أطول من أجزاء تمثيل الحوار الكلامى. وفى ضوء هذه الحقائق يتضح لنا تأثير الموسيقى على جمهور المشاهدين أثناء العروض الدرامية. وقد يبدو هذا غريباً على مشاهدى المسرح فى



(لوحة ١٩) مباراة أبوللو ومارسياس . نقش بارز . المتحف القومى بأثينا .





القرن العشرين لغياب النموذج المسرحى المقابل للتراچيديا اليونانية القديمة التى تستخدم فيها الموسيقى، فالأوپرا لا تشبهها بأى حال لأنها نموذج موسيقى خالص وإن تخللتها بعض الفقرات الكلامية، والدراما الموسيقية الڤاجنرية بعيدة كل البعد عنها أيضاً. ومع ذلك فقد ابتكرت الحضارة المسيحية فى العصور الوسطى عروض «المسرحيات الدينية»(٤٥)، التى كانت تشبه التراچيديا اليونانية إلى حد كبير، إذ نشأت من خلال العقيدة الدينية ومن الموسيقى أى من المصادر نفسها التى انبثقت منها الدراما اليونانية. ومن هنا فإن هذه المسرحيات الدينية قد تُقرّب إلى أفهامنا الطبيعة الفنية للتراچيديا القديمة وأثرها، إذ لا تبدو لنا تلك التراچيديا بإنشادها الكورالى، وحوارها الكلامى، وغنائها المنفرد، وعزف مزمار الأولوس، ذات وحدة فنية تربط أواصرها. فما زال الكثيرون ممن يطالعون تراچيديات سوفوكليس وأوريپيديس يمرّون مرّ الكرام بأناشيد الكوروس لأنها فى تصورهم تعترض تسلسل أحداث الدراما وتهوّن من حدة التوتر الدرامى. ولقد بدأ هذا الإغفال لأجزاء الكوروس منذ عهد بعيد، حتى لقد زعم ديون كريزوستوم(٤٦) قرب نهاية العصر الكلاسيكى القديم أن المسرحيات التراچيدية كثيراً ما كانت تؤدَّى دون مداخلات الكوروس، غير أنه من المؤكد أن أبسط نماذج الدراما وأقدمها كانت تتجه نحو الموسيقى عند بلوغها ذورة الشعور والإثارة فى الدراما، لأن الموسيقى وحدها هى القادرة على مواصلة التعبير عن الشعور حينما تعجز الألفاظ عن الإفصاح عن مشاعر الإنسان. وإذا كان سوفوكليس مؤلفاً دراميا بارعاً يتقن حبك عقدة المسرحية(٤٧) والحدث الدرامى، فإن أيسخولوس كان موسيقيّا ومؤلفاً لأغانى الكوروس، وقد قدّم مسرحيات تتفجّر بمزاج جيّاش بالإثارة مضمّخ بأفكاره الشاعرية، وكان عليه لكى يوفّق إلى نقل هذا المزاج إلى المشاهدين أن يلجأ إلى الموسيقى والشعر الغنائى(٤٨)، وكانا فى أيام أيسخولوس يكوّنان وحدة لا تنفصل عراها، ومن هنا كان توظيف الكلمة والنغم والشعر والميلودية يتم فى وقت واحد. وتعدّ مسرحية «أجاممنون» لأيسخولوس أروع مثال للتراچيديا لأنها تنتظم العنصرين الأساسيين اللذين تشكّلت منهما التراچيديا: الغناء الكورالى والإلقاء السردى(٤٩)، انضم أحدهما إلى الآخر وتولّدت عنهما وحدة فنية مكتملة.

لقد تألقت الموسيقى الإغريقية فى الأعمال المسرحية التى كانت تضم الموسيقى إلى الرقص والغناء الفردى والثنائى والجماعى، بل إن الأوپرا الحديثة لم تكن فى مبدء الأمر إلا محاولة من جماعة «كاميراتا» بفلورنسا عام ١٦٠٠ لإحياء الدراما الإغريقية، غير أنها آثرت هذا الطابع الذى تتميز به اليوم. وكان مؤلفو الدراما الأثينيون يضطلعون أيضاً بإعداد النص والألحان الموسيقية وتدريب المغنين والإخراج المسرحى بل وأداء أحد الأدوار المسرحية. وكانت مسرحياتهم غنائية تلعب الموسيقى الدور الرئيسى بها مثل مسرحية «الضارعات» لأيسخولوس(٥٠). وحتى المسرحيات التى يضطرم جوهرها الدرامى مثل مسرحية عابدات باكخوس «باكانت» لأوريپيديس، كان المخرج - لكى يؤجّج انفعال

المشاهدين - يدع الموسيقى تتسلّم القياد على نحو ما يحدث حين يفيض إحساس المرء إلى الحد الذى لا تسعفه معه الكلمات فيلجأ إلى إصدار الأصوات المبهمة والإيماءات الغامضة، وهو ما اقتبسه ڤاجنر عن الإغريق وطبّقه فى دراماته الموسيقية.(٥١).

وقد ظلت جماعة الكوروس تمثل بؤرة التعبير الموسيقى والدرامى التى تنطلق منها العناصر الأخرى حتى عدّها نيتشه الشئ الواقعى الوحيد الذى تتولد عنه المرئيات الأخرى والذى يعبر بالرمز من خلال الرقص والنغم والكلمات(٥٢). وكانت أناشيد الكوروس متقنة الأوزان بالغة التنوع، ومن المؤسف أنه لم يبق لنا من آثار الموسيقى الإغريقية القديمة غير مقطوعة كورالية واحدة من مأساة «الأوريستيا» لأوريپيديس، كما لم تصلنا من أوراق التدوين غير بردية وحيدة هتكها طول الزمن، فقد كان نسّاخو العصور الوسطى يتجاهلون صفحات التدوين الموسيقى القديمة لعدم فهمهم لطلاسمها.

وقد عرفنا من المصادر القديمة اختلاف موسيقى أوريپيديس عن موسيقى سلفه أيسخولوس ومعاصره سوفوكليس، فعلى حين تعلّم «أوريپيديس» الموسيقى على يد «تيموثيوس» الذى كان يمثل المدرسة الحديثة فى الموسيقى الإغريقية، تعلّمها «سوفوكليس» على يد «لامبروس» الذى كان يمثل المدرسة القديمة المنافسة التى كانت أشدّ ميلاً إلى الزخرفة والتعقيد بما يجعل الألفاظ تُنطق بطريقة مبهمة تُفقد النص قيمته على نحو ما تلتقطه الأذن بصعوبة فى كورال الأوپرا اليوم. أما «أوريپيديس» فقد ألّف أناشيد كورالية منقطعة الصلة بالأحداث الدرامية مستخدما نصف البُعد(٥٣) وربُعه فى ألحانها مما جعل أداءها عسيراً لا يستطيعه إلا مهرة المغنيين، كما استخدم المقام الليدى المختلط الذى وصفه أرسطو «بأنه حزين مغلول»(٥٤).

ونشأت الموسيقى المستحدثة فى الجزء الشمالى من آسيا الصغرى المعروف باسم «ڤريچيا» وتميزت بسلّمها وبمصطلحاتها ومقاماتها وإيقاعاتها الخاصة وبآلة الأولوس التى ابتكرتها. ومضت موسيقى فريچيا البدائية الوحشية المثيرة للانفعالات والمحرّكة للنشوة والحماسة تنافس الموسيقى الدُّورية الرصينة المعتدلة المتحفظة، وإذا سكان أثينا ينقسمون فى تحيّزهم لهذين النوعين من الموسيقى، ولم يكن ذلك نتيجة تباين فى الذوق أو الرأى فحسب، بل كان فى واقع الأمر انقساماً فى العقيدة والمُثُل والآمال، ظهر تأثيره فى العديد من التماثيل ولوحات النقش البارز التى صوّرت الصراع الموسيقى بين أپوللو إله الأوليمپوس ومارسياس الفريچى على النحو الذى ردّدته الأسطورة التى تحكى أن الربّة أثينه كانت تعزف يوماً على آلة «الأولوس» التى ابتكرتها، وحين لاحظت التشويه الذى طرأ على خدّيها وشدقيها منعكساً على صفحة الماء خلال العزف ألقت بالآلة غاضبة فالتقطها مارسياس أثناء مروره فإذا الأنغام الحانية الصادرة عنها تسلب لبّه فقرّر أن يتحدى الإله أپوللو ويباريه فى العزف، غير أن أپوللو فاز فى المباراة بعزفه الرقيق على القيثارة الوقور وعاقب مارسياس على تحدّيه له بسلخ جلده وهو ما يزال على قيد الحياة.

وقد صور المثّال ميْرون (القرن الخامس ق. م) الربّة أثينه وهى تطوّح بأنَفَة بالآلة التى شوّهت ملامحها الوسيمة بينما مارسياس يتطلع إليها فى ذهول. كذلك أبدع أحد تلامذة الفنان «پراكستيليس» (القرن الرابع ق . م) نقشاً يصور المباراة حيث أخذ مارسياس ينفخ فى آلة الأولوس فى حماسة ظاهرة فى طَرَف على حين جلس أپوللو هادئاً فى الطرف الآخر ممسكاً بقيثارته منتظراً دوره ووقف الحَكَم بينهما قابضاً على السكين (لوحة ١٩). وأغفل فنانو پرجامون موضوع المباراة فى لوحاتهم وصوّروا أپوللو منتظرا فى جانب اللوحة ومارسياس فى وسطها وقد قُيّد معصماه وشُدَّتا إلى شجرة، وفى الجانب الآخر عبدٌ يشحذ سكينه فى ترقب يمزّق عواطف المشاهدين (لوحة ٢٠، ٢١).

وقد اتخذ فلاسفة الإغريق من الموسيقى الفريجية موقفا معاديا، كما رأى أرسطو فى الموسيقى الدورية رجولة ووقاراً وأوصى بها فى تربية النشء، واستبعد أفلاطون من «جمهوريته المثالية» صانعى الأولوس وعازفيها وإن أوصى باستخدام المقام الفريجى فى فترات السلام وسمّاه «ألحان الحرية» فى حين سمّى المقام الدّورى «ألحان الضرورة» لأهمية ترديد الجنود لها أثناء المعارك والحروب. ومع ذلك فقد شاعت الموسيقى الفريجية خلال العصر المتأغرق «الهيلينستى»، وباتت الموسيقى الدّورية الوقورة التى دعاها پلوتارخوس بالموسيقى الرفيعة من رواسب العصر الإغريقى الغابر.

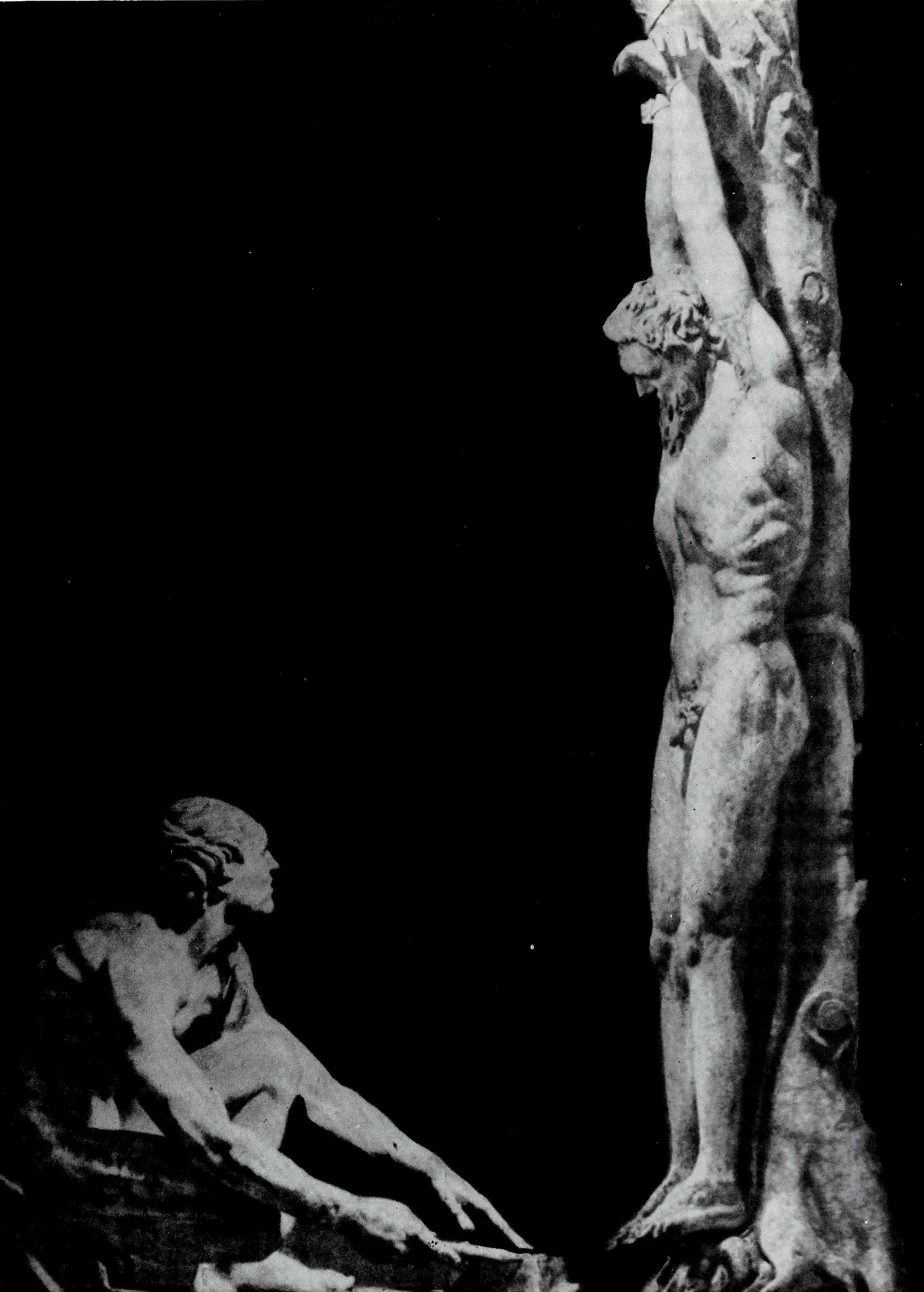
وما لبث الكثير من أوجه النشاط الفنى التى كان يشارك فيها المواطنون دون أجر بوصفها واجبات عامة خلال العصر الإغريقى أن تحوّل إلى وظائف مهنية خلال العصر المتأغرق يحترفها إخصائيون يتقاضون مرتبات مقابل القيام بها، وتكونت جماعات مهنية أشبه بالنقابات تسمى «بالفنيين الديونيسيين» تضم مديرى المسارح والممثلين الإيمائيين والمغنين والراقصين والموسيقيين المشاركين فى العروض المسرحية، يدرّبون التلاميذ الجدد ويظفرون بتشجيع الملوك المتأغرقين وحمايتهم.

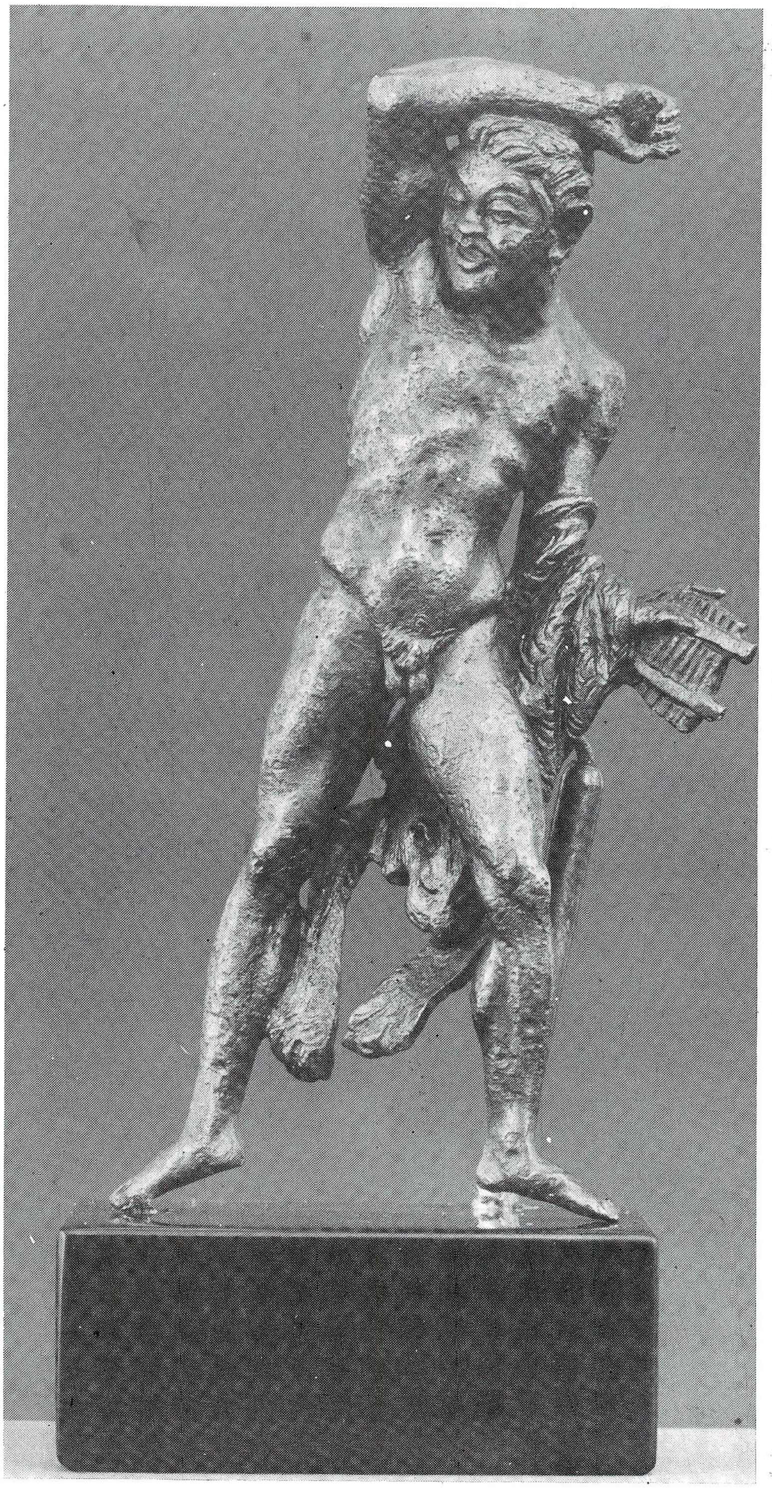
وكانت پرجامون أهم مدن فريجيا هى المركز الذى تألقت فيه الطقوس الساتيرية التى سجّلتها النقوش والتماثيل مصوّرة الساتير ممسكاً بيديه الصنجات المعدنية بينما تدقّ قدمه آلة طرق شبيهة بالصنجات مثبّتة فى قدمه الأخرى وهو يؤدى رقصة متهتّكة يتلوّى فيها جسده على الإيقاع الديونيسى العربيد (لوحة ٢٢).

وقد احتلت الموسيقى فى مدن العالم المتأغرق مكاناً مرموقاً بين الفنون حتى غدا النشء من الجنسين يتلقّى تعليماً موسيقيّا إجباريا فى معاهد العلم، ويشارك بالإنشاد فى مواكب الطقوس الدينية. وكان أساتذة المدارس يعلّمون التلاميذ التدوين الموسيقى وإنشاد الشعر بمصاحبة القيثارة، كما كان كبير أساتذة المدينة يشرف على إعداد مهرجانات الشعراء والموسيقيين الزائرين.

وكانت مدينة «ترال» التى أنقذها أيومينيس الثانى ملك پرجامون من الوقوع فريسة غزو الجالاطيين عام ١٦٨ ق. م تقيم حفلاً رياضيًا ومهرجانًا موسيقياً سنويّا تكريمًا لملك پرجامون. وقد اكتُشفت بين آثار

(**لوحة ٢٠، ٢١**) مارسياس مغلولا إلى جذع شجرة (نسخة لأصل إغريقى يرجع إلى القرن ٢ ق . م). متحف الكونسيرڤاتورى، وشاحذ السكين. متحف الأوفيتزى. ◄





(لوحة ٢٢) ساتير يحمل جلد نمر وسيرانكس. برجامون. فن متأغرق حوالى ١٦٠ ق. م. من البرونز، متحف برلين.

«تــرال» [٥٥] خلال القرن التاسع عشر لوحة حجرية نُقشت عليها كلمات لحن قصير من المقام الفريجى سجّله رجل يسمى سيكيلوس [٥٦] فوق ضريح زوجته يوتيربى يُعدّ نموذجا للأغنية الشعبية الرصينة التى تثير الشّجن أكثر مما تثير النشوة، والتى يتبادل القوم غناءها فى الدور مع تبادل أكؤس الشراب (فقرة ٣ من التسجيل الموسيقى [٥٧]):

اضحك ما وسعك الضحك
وجنّب نفسك الهموم
نهارُ الحياة قصير
وليلُ الموت يترصّدك
ليمضى بك بعيدًا . . بعيدًا

ويلتزم أداء أنشودة سيكيلوس بالإيقاع الشعرى فإذا الحروف المتحركة تمتد فى نغمات طوال تفصل فيما بينها نغمات قصار تقابل السواكن من الحروف، ويعكس شجن النغم الأثر النفسى للمقام الفريچى الذى صيغت منه الأنشودة. والمثير للدهشة أنّى لم أقع على التسجيل الغنائى والموسيقى لهذا اللحن إلا فى طوكيو عام ١٩٦٤ بمناسبة عرض تمثال ڤينوس ميلو بها معارًا من متحف اللوڤر.

ولم يُعرف بخلاف هذه الأنشودة الشعبية سوى عشرة أعمال موسيقية ترجع إلى حضارة اليونان قبل الميلاد، بينها ثلاثة أناشيد من تأليف ميزوميدس [٥٨]، أحدها لهليوس إله الشمس والثانى لنميزيس[٥٩] وثالثها لإحدى ربّات الفن. أما أول الأناشيد البيثويّة الذى يُنسب إلى پندار [٦٠] فبالرغم من أنه قد تكرر طبعه فى العديد من الكتب، إلا أنه قد ثبت بالبحث والتدقيق أنه نشيد مدسوس على الموسيقى الإغريقية القديمة. ومما يسترعى الانتباه أنه من بين الإحدى عشر مقطوعة التى انحدرت إلينا من الموسيقى الإغريقية واحدة منها فقط للآلات، وهى على الأرجح لاتعدو أن تكون مقطوعة للمران على آلة الليرا.

وإذ كان للموسيقى تأثير بالغ على سلوك الإغريق وأخلاقياتهم اهتم القائمون على الحُكم بأمرها. ومع تطور التنظيم الاجتماعى والسياسى فى دويلات المدن الإغريقية أخذت الحكومات تضع النظم والقواعد للتربية الموسيقية، فإذا «ليكورجوس» مشرّع اسبرطة الشهير يفيد من تجربة جزيرة كريت التى أكسبت الموسيقى أهلها تفانيًا فى عبادة الآلهة واحترامًا للقانون، ففرض القوانين التى تجعل من التربية الموسيقية واجبًا قوميًا على سكان إسبرطة رجالاً ونساء صغارًا وكبارًا. وشاعت الأغانى التى تُعلى من شأن الوطن وتحثّ على النظام والولاء للدولة وتُلهب القرائح وتثير الإلهام، كما فرضت الدويلة على المؤلفين صياغة ألحان هذه الأغانى من المقام الدّورى الموحى بالرصانة والبساطة والاعتدال. ووضع «صولون» مشرّع أثينا نظامًا لتعليم الشباب الموسيقى كان يأمل من ورائه غرس الأخلاق الفاضلة والإحساس بالمسئولية فى نفوس المواطنين، كما رأى فى سمو الموسيقى ما يحتّم قصر تعليمها على الأثينيين الأحرار وتحريم تعليمها على العبيد.

وقد سجّل أفلاطون جميع الأنظمة والنظريات الخاصة بمكانة الموسيقى فى مجموعة النظم الاجتماعية فى «جمهوريته» وفى محاوراته تيماوس وچورچياس وفيلپوس و«كتاب القوانين»، واعتبر

الموسيقى أعلى مراتب الفنون لقوة الشبه بين خلجات النفس وبين سياق الألحان الموسيقية بما لا يمكن معه قصر دور الموسيقى فى المجتمع على التطريب، بل إنه يتجاوزه إلى بث الطمأنينة فى أعماق الإنسان وحثّه على محاولة بلوغ الكمال. فلقد رأى فى الموسيقى تعبيراً عن عالم الحس، وأنها جسر يصل بين الظواهر الحسّية وعالم «المُثُل»، وأن دورها الأول دور تربوى فى بناء الشخصية وتقويم السلوك مما يُخرج ممارسة الموسيقى من حيّز مشاغل الفرد الخاصة إلى حيّز أرحب هو مشاغل المجتمع العامة. كما ذهب إلى أن لكل لحن أو إيقاع أو آلة موسيقية أثره المميّز على التكوين الخلقى للفرد وللدولة، فبينما تُشيع الموسيقى الرفيعة الاستقامة فى المجتمع تعمل الموسيقى الهابطة على هدمه. ولقد ربط الإغريق بين الموسيقى الرفيعة النافعة وقواعد السلوك فإذا هم يستخدمون كلمة «الناموس»(٦١) للدلالة على كلٍ من قواعد الانسجام الموسيقى المنطقى السليم وقوانين الدولة الخلقية والاجتماعية والسياسية.

وتتجلى أهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى فى حياة الإغريق السياسية والاجتماعية فى نظريتهم عن الأثر الحسّى للمقامات الموسيقية، وهى التى حدّدت نظام الموسيقى ودورها فى بناء الشخصية وفى تربية الإرادة وتوجيهها، فذهبوا إلى أن الموسيقى حافزٌ على العمل وأنها تقيم توازناً فكريًا يُعلى من شأن النظام أو على النقيض من ذلك قد تقوّضه، كما يمكنها أن تسلب المرء إرادته فلا يعود يعى ما يفعله. كذلك كانوا يعتقدون فى القدرة السحرية للموسيقى على شفاء الأمراض. وهكذا بقى للموسيقى وجه صوفى ووجه خلقى، وإن كان وجهها الصوفى مجرد إطار لوجهها الخلقى.

كذلك ربط أفلاطون بين الموسيقى والألعاب الرياضية بوصفهما عنصرى التربية الأساسية، لاعتقاده أن الإنسان مكوّن من عنصرين أساسيين هما العقل والعاطفة. ومع أنه جعل للموسيقى الهيمنة على الألعاب الرياضية هيمنة العقل على الجسد ذاهبا إلى أن الألعاب الرياضية دون الموسيقى يمكن أن تقود إلى المخاشنة والقسوة، إلا أنه رأى أن الموسيقى وحدها دون الألعاب الرياضية وسيلة لبعث الخمول والتخاذل. وأوصى أفلاطون الأجيال المتعاقبة بممارسة الموسيقى مطالبا بتقسيم المواطنين إلى مجموعات ثلاث من منشدى الكوروس أولاها من الغلمان، والثانية من الشبان حتى سن الثلاثين، وتضم الثالثة الرجال من سن الثلاثين إلى الستين. واستنّت دولة «أركاديا» قانوناً لاستدعاء جميع المواطنين للتربية الموسيقية الإجبارية حتى سن الثلاثين على غرار ما هو متبع اليوم فى الخدمة العسكرية الإجبارية. وفرضت كل من «إسبرطه» و«طيبة» و«أثينا» على كل مواطن أن يتعلم العزف على الأولوس كما جعلت الاشتراك فى جماعات الكوروس واجباً أساسيًا للشباب.

وكان الإغريق يتبعون فى دراسة الإنشاد الكورالى نهجاً تاريخيًا دقيقاً، بادئين بأقدم أناشيد تمجيد الآلهة والأبطال ومنتهين بموسيقاهم المعاصرة. وانصبّ اهتمامهم فى مجالى الموسيقى التربوية على

الألحان التى صيغت ميلودياتها من المقام الدّورى الصارم الذى عدّوه قوة قادرة على بناء شخصية التلاميذ، كما أضفوا معانى شعورية على مقامات الموسيقى على نحو ما فعلوا حين جعلوا لكل آلة من آلاتهم الموسيقية صفات شخصية وقيما خلقية محدّدة.

ولمّا كانوا قد أطلقوا أسماء قبائلهم المختلفة على المقامات الموسيقية، فقد كان من الطبيعى أن يُنسب إلى كل مقام المزاج النفسى الذى تتميز به القبيلة التى يحمل اسمها. ومن هنا اتخذت الموسيقى بمقاماتها طابعاً قوميّا، فانطوى المقام الدّورى على سمات القبائل الزاحفة من الشمال المتمسكة بالأخلاقيات المثالية، فى حين حمل المقام الفريجى ملامح الشعوب الآسيوية النازحة من الجنوب التى تمثل المستضعفين.

وأقام الإغريق المسابقات الموسيقية والأدبية على غرار مباريات ألعاب القوى وسباق الخيل والمركبات والمسابقات الرياضية التى انتعشت معها الألعاب الأوليمپية. وظهرت فى القرن السادس ق.م. المباريات الديونيسية التى تُختتم بتقديم العروض الدرامية. والراجح أن مسابقات «الراپسودية» وإلقاء شعر الملاحم البطولى قد نشأ بين الأيونيين ثم نقلها عنهم الإسپرطيون. وكان الدّوريون من جزيرة كريت أول من أقام المسابقات الموسيقية ومسابقات الإنشاد والرقص فى مهرجانات عظمى إلى أن شاعت بعد ذلك فى أنحاء شبه جزيرة اليونان. ثم أخذت المهرجانات الموسيقية ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد شكلين رئيسيين: أولهما حفلات التمثيل الدرامى، وثانيهما حفلات التمثيل المتضمّنة مختلف ألوان الموسيقى والغناء. وتطورت هذه المهرجانات الموسيقية خلال العصر «المتأغرق» بعد أن تأسست جمعيات خاصة بها مثل اتحاد الفنانين الديونيسيين. وكانت الحكومات هى التى تنفق على هذه المهرجانات والمسابقات وإن اشترك بعض رجال الحكم وعلية القوم فى الإنفاق على هذه الحفلات، وكانت برامج المسابقات تتضمن فقرات من المؤلفات الموسيقية القديمة والحديثة وتنتهى بتكريم المتفوقين بوصفهم أبطالاً على غرار الأبطال المتفوقين فى المباريات الرياضية.

كذلك استخدم الإغريق الموسيقى فى الحرب جرياً على العادة التى سادت العالم كله منذ اندلاع الحروب بين البشر. واختصوا الأولوس بالموسيقى الحربية اختصاص النفير بها فى عصرنا الحالى. وقد قدم لنا مؤرخو العصور اليونانية وخاصة هيرودوتوس وپلوتارخوس معلومات مؤكدة عن الموسيقى العسكرية الإغريقية، وروى لنا المؤرخون كيف غزا ملك «ليديا» بلاد الميليزيين واقتحمها على أنغام مجموعات الأولوس وبعض الآلات الأخرى، وكيف كان مواطنو كريت يخوضون المعارك على أنغام الأولوس أيضاً. ونقل أحد حكام إسپرطة إلى بلاده بعض عادات سكان جزيرة كريت ومن بينها عادة استخدام الأولوس أثناء المعارك الحربية لاستنهاض همم الجند فى القتال. وهكذا استخدمت آلة



الأولوس عند أهل إسپرطة فى النداءات والطوابير العسكرية التى يسير فيها الجند على إيقاعات لحن السير «المارش». وكان العازفون يوزّعون بين الجند فى مواقع محدّدة تتيح لجميع الجنود سماع عزفهم دون أن يتجمعوا فى المقدمة على نحوما يجرى اليوم، فإذا أشرف الجنود على المعركة انطلق الموسيقيون يعزفون نوعاً من التصدير الموسيقى الذى يعبّئ الجو بالحماس المناسب ويشحذ همم الجند للهجوم والتصدى والاستماتة فى القتال (لوحة ٢٣).

واتسمت المرحلة الأخيرة للموسيقى اليونانية القديمة بالتجديد الفنى والتحوّل عن القيم العتيقة والمناداة بشعارات جديدة. وقد أعرب الشاعر الغنائى تيموثيوس[٦٢] (٤٤٦ ـ ٣٥٧ ق . م .) عن هذا الاتجاه بقوله: «لن أتغنّى بعد اليوم بقيم هَرِمه، فما أعذب الجديد» وكانت عقيدة «زيوس» قد احتلت وقتذاك مركز الصدارة فانكبّ الشعراء الموسيقيون من أمثال «فرينيس»[٦٣] و«تيموثيوس» و«فيلوكسينوس»[٦٤] و«پوليسيدوس»[٦٥] (القرنان الخامس والرابع ق . م) على ابتكار الأنماط الجديدة.

وقد طرأ تحوّل فى ترتيب الآلات الموسيقية لوفق أهميتها، فإذا مزمار الأولوس ينتزع مكان الصدارة من القيثارة، كما تصدّر اسم عازف الأولوس قائمة أسماء الفنانين المشتركين فى المسرحيات بما فيهم اسم الشاعر، وهو ما يمثّل اعترافا بالموسيقى فنّا قائماً بذاته. وشاع تقدير المهارة الفائقة فى العزف على الآلات خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد على نحو ما شاع بعدُ خلال القرن العشرين، وترتب على ذلك اختفاء الميلوديات الهادئة وصدارة الميلوديات المشحونة بالزخارف، وبدأت عادة تنويع مقامات الميلوديات فى السياق الموسيقى، وزاد العزف على الآلات كثافة وشدّة. ومع أنه قد سبقت ذلك محاولات للتحرّر من بساطة الأسلوب الموسيقى القديم كان يُزكيها أوريپيديس إلا أن كثرة الكتاب والفلاسفة انبروا ينددون بالتجديد الذى اعتبره «أرستوكسينوس»[٦٦] مظهراً للانحلال. كما تغيرت طريقة الأداء الموحّد على الآلات التى سادت فى الماضى، وأصبح الأداء متعدّد الأطراف على غرار ما نشهده فى أداء فرق موسيقى الآلات فى عصرنا الحديث، وشكلّت مجموعات الناى والمزامير والليرات والصاجات والآلات الأخرى مجموعة واحدة تعمل معاً على غرار فرقة الآلات الموسيقية. ومع ازدراء المحافظين لهذا التجديد فقد استهوى جموع الشعب، وطغت الميلوديات الشعبية الجذابة التى ابتكرها «تيموثيوس» على الفن القديم المتعالى المهيب، وإن شنّ عليها الفلاسفة والعلماء النظريون هجومهم حتى رأى أفلاطون وأرسطو فى موسيقاها إساءةً للفن وخروجاً على قوانينه وطالبا الدولة بتحريمها، فإذا الأدباء ينقسمون بين مؤيد ومعارض، وإذا أرستوفانيس يُضَمِّن كوميدياته حملة معادية لهذا التجديد الموسيقى، كما صوّر «فيرايكراتس» فى إحدى مسرحياته الكوميدية ربّة الموسيقى فى صورة عذراء

◄ (لوحة ٢٣) محارب يؤدى الرقصة الپوريّة على أنغام عازف الأولوس. الرسم بتوقيع أريستيديس. القرن ٥ ق.م. متحف اللوفر.

يغتصبها هذا التجديد الموسيقى. ولم ينجح ذلك كله فى أن يحول بين تيموثيوس وبين تشكيل مدرسة من الشعراء الموسيقيين الذين نهجوا نهجه مثل «ميلانييدس» و«كريكسوس» و«فرينيس». وقد كان طبيعيًا أن تنبرى الأغلبية التى ألفت القديم للهجوم على التجديد الذى لا يمكن أن نعدّه مع ذلك إلا ثمرة للمسيرة التقدمية للموسيقى اليونانية، وهو الشكل الذى بقى للموسيقى اليونانية حتى القرن الرابع الميلادى، أى بعد ظهور المسيحية.

الفصل الثانى

موسيقى الرومان

استطاع «ڤرجيل» أن يحدّد فى الإلياذة ملامح الشعب الرومانى فى أبياته التى تقول:

«دعوا غيركم يصهرون البرونز
ويصوغون منه أشكالاً جذابة
أو يصوّرون الأفلاك السماوية
أشخاصاً تُمسك بعُصىّ مدبّبة الأطراف
أو يهلّلون مرحّبين بالأنجم
ساعة تبزغ فى الآفاق.
أما أنتم أيها الرومان
بكل ما تَحْظَون به من رفعة وسمو
فليشغلكم أن تتعلموا . . .
كيف تحكمون شعوب العالم»

وفى الحق إن العصر الرومانى لم يكن إلاّ محاولة وثّابة لشعب من الفلاحين وأصحاب الأراضى الزراعية لغزو أوربا والسيطرة عليها. وقد بدأ الرومان زحفهم بالخروج من مملكتهم الصغيرة المرتكزة على نهر التيبر عام ٤٠٠ ق. م والاستيلاء على المناطق المجاورة وإخضاع شعب «الإتروسك» - الذى وفد إلى وسط إيطاليا من الشرق والشمال - ثم شعب اليونان وشعوب دجلة والفرات والقرطاچنّيين والغال، مشكّلين تلك الإمبراطورية الضخمة التى امتدت من بريطانيا فى الشمال إلى مصر فى الجنوب، ومن بلاد الرافدين فى الشرق إلى إسپانيا فى الغرب. وقد اقتضت تلك الغزوات حشد جيوش جرارة استلزم إعدادها منح طبقة النبلاء وكبار ملاك الأراضى سلطات واسعة ومزايا سياسية يتميزون بها على الطبقة المتوسطة وعلى عامة الشعب فأثروا وانتعشت أحوالهم. ومع هذا فلم تحظ الثقافة بما هى جديرة به

من عناية وشأن، إذ بقيت العقلية الرومانية عقلية زراعية تهيم بالتنظيم العملى، فلم يظهر بين الرومان من الفنانين والأدباء والعلماء مثل ما ظهر عندهم من مهندسى الإنشاءات الضخمة. وما لبث الانحلال الخلقى أن ساد الإمبراطورية كما شاعت المكائد السياسية، فإذا الحماسة للتجارة تفتر وإذا الحكمة فى تدبير الشئون المالية لهذه الإمبراطورية الواسعة الأرجاء تغيب وبدأ نجم الإمبراطورية فى الأفول، ومع ذلك فقد تطورت التشريعات القانونية وعادت بعض نماذج المعمار اليونانية القديمة إلى الظهور إلاّ أنها اتخذت طابعاً خاصًا لأن اختيارهم وقع على نماذج عصر انحلال الحضارة اليونانية، ولميلهم الفطرى إلى الضخامة مُجانبين الذوق الفنى الرفيع، ومن ثم أقاموا الأبنية العامة المهيبة كقاعات الاجتماعات والمحاكم «البازيليكا» والحمامات والمسارح وحلبات السيرك والاستعراضات وملاعب المسابقات الرياضية والمجتلدات والجسور الضخمة وأقواس النصر العملاقة وقناطر نقل المياه الشامخة.

واقتصر الرومان فى مجال النحت على النقل الحرفى للسمات الشخصية فى تماثيل نصفية ضخمة لأعضاء مجلس الشيوخ «السناتو» وقادة الجيوش وكبار التجار، كما برعوا فى تطوير وابتكار الزخارف المعمارية. ومع ضآلة الوهج الفنى فى أعمال النحت والعمارة الرومانية إلاّ أنها مع ذلك خلّفت تأثيراً ملموساً فى الفن الأوربى خلال القرن التاسع عشر. وقد حاكى الرومان الطبيعة فى لوحات التصوير كما حاولوا التعبير عن عمق المناظر الطبيعية من خلال حيل تقوم على قواعد المنظور فأنجزوا أعمالاً طليعية رائعة*.

ولم يحاول الرومان محاكاة الدراما اليونانية بل ابتدعوا بدلاً منها التمثيل الهزلى الإيمائى والصامت واستعراضات الرقص الإيمائى وألعاب السيرك والمسابقات الرياضية الفخمة التى استغلّها رجال السياسة لإثارة الجماهير بما أضفى عليها أهمية كبرى فى حياة الرومان.

وبالمثل لم تتطور الموسيقى على أيدى الرومان، وعلى الرغم من أنهم استعاروا أفكارها وأهدافها من اليونان فإنهم لم ينشدوا الشعر بمصاحبة الموسيقى كما اعتاد الإغريق، ولم يُشركوا الأوركسترا أو الكوروس فى الإخراج المسرحى وإن أسندوا بعض أغنيات مسرحية فردية إلى مغنّين يقومون بالإنشاد بمصاحبة آلة الأولوس اليونانية القديمة التى كانت تعزف نفس اللحن الذى ينشده المغنى.

واستخدموا الأبواق والتوبا فى الأغراض العسكرية وخلال المعارك الحربية، كما استخدموا الآلات اليونانية كمصفار پان والليرا والصنجات الضخمة وشخاليل الساق فى مصاحبة الرقص الإيمائى الذى أدى إلى انحدار مستوى التراچيديا القديمة التى ازدادت شعبيتها مع تزايد ما تنطوى عليه من مجون وعربدة، كما اتجهوا إلى استخدام آلات الصخب المجلجلة من أبواق وتوبا وأورغن الإسكندرية الذى ابتكر عام ١٠٠ ق. م فى حلبات السيرك وملاعب المسابقات الرياضية وكافة العروض الإمبراطورية

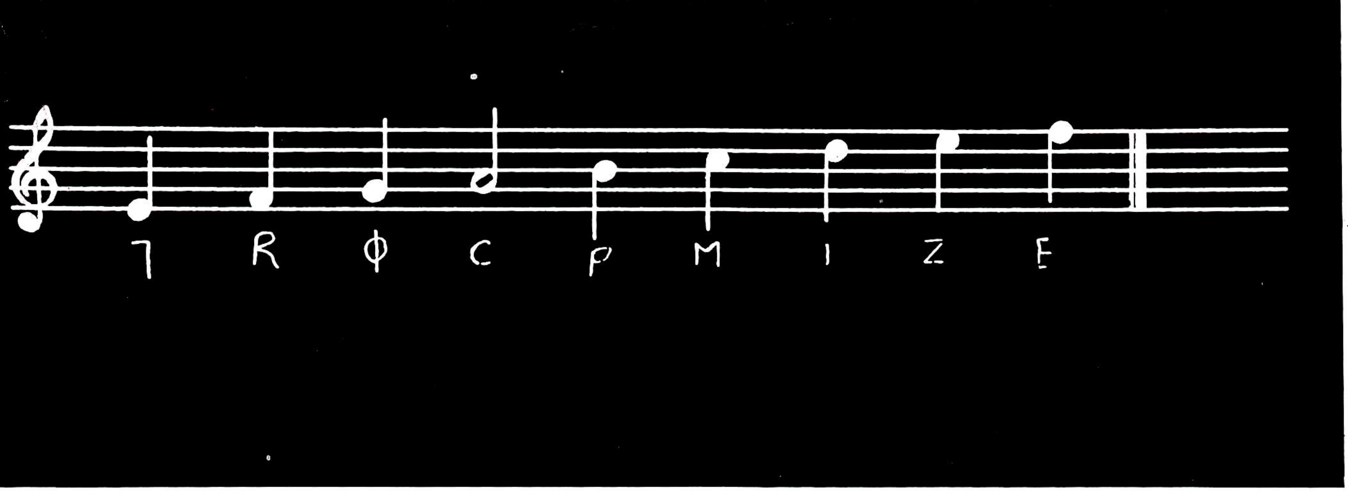
* انظر: الفن الرومانى (مجلّدان) سلسلة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، لصاحب هذه الدراسة. الجزء العاشر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

التى كانت تتضمن كل ما هو وحشىّ مثير ليستولى على مشاعر الجماهير كسباق المركبات ونزال المجالدين والمعارك بين سفن يقودها عبيد فى أحواض مائية فسيحة ونفخ البوّاقين الجماعى والأسود الأفريقية تنطلق فى ساحات المجالدة كى تصيبها سهام الرماة المتخصّصين ومشاهد إلقاء العبيد المحكوم عليهم بالإعدام إلى الوحوش أمام الجماهير المحمومة المشاعر المحتدمة الانفعال. وإنه لأمر مؤسف أن نرى الموسيقى قد لعبت هذا الدور الزّرى فى مصاحبة تلك الحماقات البشعة التى تُحاط بمظاهر الأبهة الرومانية المبالغ فيها.

غير أنه ابتداء من عهد أوجسطس، بدأ الشعب الرومانى بما فى ذلك الأشراف والطبقة الوسطى «البرجوازية» على حد سواء يحاولون تنمية الفن، وأضحى العلم بالموسيقى من بين اهتمامات المتطلعين إلى الرقى الطبقى. وحوالى القرن الأول الميلادى اختفى من المجتمع الاعتقاد الشائع بانحطاط مكانة الفنانين المحترفين، وإذا الأباطرة أنفسهم يعكفون على ممارسة العزف الموسيقى بعد أن كان نشاطاً مقصوراً على أفراد الرقيق الأسْرى الذين انحط هذا الفن على أيديهم بعد أن تحولوا إلى طبقة دنيا، وإذا نيرون يفرض نفسه على الجماهير بصفته مغنّيا، يتحمل الصيام لفترات طويلة لا يأكل خلالها سوى ثمار الكمثرى كى يُضفى على صوته الهزيل جمالاً. ويقول كيرشتاين فى كتابه «الرقص» إن نيرون حرْصاً منه على حُسن استقبال المستمعين له قد اختار عدداً من شباب الفرسان ونحواً من خمسة آلاف منَ الفتيان الأشدّاء من عامة الشعب درّبهم على كافة أساليب التشجيع بأنواع مختلفة من التصفيق كانت تدعى بومبى(٦٧) وإمبريسيس(٦٨) وتستاى(٦٩)، فينهال تصفيقهم متتابعاً مثل صوت هطول المطر، ويُسفر صفيرهم فى تجاويف أيديهم عن أصوات تشبه طنين النحل، وما إلى ذلك من حيل الجلبة المنظّمة التى يجذبون بها النظارة والمستمعين ويشدّونهم إلى محاكاتهم. وكان أفراد هذه الطائفة يسترعون النظر بجمال شعورهم الغزيرة المرسلة، وبما يرتدونه من أزياء أنيقة، وبما يتحلّون به من الخواتم فى أصابع أيديهم اليسرى، وكان قادتهم يظفرون بمرتبات سخيّة باهظة نظير إظهار إعجاب زائف لمغن أحمق تافه.

على أن كافة مظاهر الاهتمام بالموسيقى والغناء لم تثمر ثمرتها المرجوة، فانحط الفن خلال تلك الحقبة حتى استحال - كما يقول كيرشتاين فى كتابه - إلى عرض يقود فيه الممثل الجمهور للتصفيق للفن بدلاً من أن يقوم الجمهور بتلقائيته للتصفيق لفن الممثل. ومن طريف ما يذكر فى هذا الشأن ما ترويه الأسطورة عن إشعال نيرون النار فى روما كى يستمتع بجمال الحريق المأساوى بينا يعزف منتشياً على قيثارته، وهى الأسطورة التى وضعت نهاية لتلك الموهبة الشيطانية وإن أضفت عليها لمسة شاعرية جمالية. وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة لا يدعمها أى سند تاريخى فإنها تعكس صورة الهاوية التى تردّت إليها الموسيقى والغناء.

وقد أعاد نيرون المسابقات الموسيقية الدّورية التى كان يقيمها الإغريق، وبدأ عام ٦٠ ميلادية فى إقامة «الاحتفالات المقدسة» التى احتلت الموسيقى فيها مركزاً هاما. كما كانت تقام كل أربع سنوات



(لوحة ٢٤) نشيد ميزوميديس.

بقاعة «الأوديون» «مسابقات الكابيتولينوس» التى أسسها القيصر دوميتانوس (٨١ ـ ٩٦م) حوالى نهاية القرن الأول الميلادى، حيث يتبارى الشعراء والموسيقيون والمغنّون ومن بينهم فنانون من آسيا وإفريقيا ويتسلّم الفائزون منهم أكاليل الفوز من الإمبراطور الذى كان دائم الاختلاف إلى هذه المسابقات. وكان المغنون المرموقون يضطلعون بتأليف قصائدهم مثل المغنى تيجيليوس[٧٠] الذى كان فى خدمة الإمبراطور أوجسطس ومينيكراتس[٧١] وميزوميديس[٧٢] اللذين عاشا فى بلاط كل من نيرون وهادريانوس.

وفى أحد أناشيد ميزوميديس نستمع فى البداية إلى صوت أساس ما يلبث أن يصعد بنا إلى نغمة «لا» وهى صوت الأساس[٧٣] بالنسبة للمقام اللّيدى، ونستمع بعدها إلى نغمات ليدية أخرى فى دلالتها المقامية الموحية على الرغم من أنها تتضمن فى مجموعها صورة فريدة من أشكال المقامات القديمة، وكان المقام الليدى هو الوحيد من بين المقامات القديمة المستعمل فى كتابة الموسيقى وقتذاك، كما يشتمل النشيد أيضاً على تقاسيم توضّح طابعه (لوحة ٢٤).

وكان الموسيقيون المتميّزون[٧٤] يدرسون على أساتذة الغناء من ذوى الشهرة الواسعة ممن سُجِّلت أسماؤهم على النقوش الأثرية، على حين يتدرّب المغنّون الرومان يومياً مثل زملائهم فى عصرنا الحديث على تمرينات «الصولفيج» وعلى التدريب الصوتى من جميع المقامات الموسيقية[٧٥]، كما كانوا يتبعون فى حياتهم نهجا صحّيا صارما للحفاظ على رخامة أصواتهم. ويروى لنا المؤرخ كوينتيليانوس[٧٦] كيف كانوا يحمون حناجرهم بوضع منديل بالقرب من أفواههم أثناء حديثهم مع الآخرين متجنّبين التعرض للشمس وللضباب وللرياح، كما يذكر المؤرخ مارسيالوس[٧٧] أن بعض المغنّين كانوا يفرطون فى إجهاد أنفسهم إلى حد تعريض دوراتهم الدموية للخطر عند رفع أصواتهم أثناء الغناء فى المسارح الضخمة الفسيحة والقاعات الكبيرة الرحبة. وكان أعلام المغنين يقومون برحلات منتظمة يحيون خلالها حفلات

الغناء فتقيم الأمصار التى يزورونها التماثيل لهم تخليداً لذكرى نجاحهم الفنى فى تلك الحفلات أو قد تمنحهم جنسيتها الشرفية تكريماً لهم.

وقد جنى هؤلاء الفنانون ثروات طائلة من وراء غنائهم حتى لقد دفع الإمبراطور ڤاسپازيان[٧٨] المعروف عنه البخل الشديد مبالغ باهظة إلى الفنانين الذين شاركوا فى حفل افتتاح ملعب مارسيللوس بعد إعادة بنائه. كذلك كان إعطاء الدروس الخاصة فى الموسيقى من الأعمال المربحة مما أثار غيرة العلماء والأدباء وحسدهم للموسيقيين. ولو قارنا بين أبطال الأوپرات من مغنّى القرن التاسع عشر وعمالقة العازفين على البيانو وكذا قادة أوركسترات القرن العشرين، وكبار الفنانين الرومان لرأينا أن الأخيرين قد ظفروا فى مجتمعهم بمكانة تفوق بكثير مكانة خلفائهم، فإذا الموسرات من الأثرياء وزوجات الأشراف يضحّين بمركزهن الاجتماعى الرفيع من أجل علاقة غرامية بعازف شهير لآلة الأولوس أو آلة القيثارة، مثل زوجة الإمبراطور پيرتيناكس[٧٩] التى لم تستطع إخفاء عشقها لأحد عازفى القيثارة. ويروى لنا چوڤينال العديد من القصص عما كان يحصل عليه هؤلاء الموسيقيين من مبالغ طائلة من عشيقاتهم، وكان لهذا التدليل بطبيعة الحال نتائج وخيمة على المستقبل الفنى لهؤلاء العازفين الموهوبين فى أغلب الأحيان. ويسوق هوراس نموذجا لما كان يتمتع به الفنان من دلال وتدليل حالة المغنى الشهير تريجليوس الذى رفض رجاء الإمبراطور أوجسطس له أن يغنى فلم يجرؤ الإمبراطور على إرغامه على الغناء فى حين كان هذا المغنى المدلّل لا يكّف عن الغناء طوال الليل فى مآدب العشاء الماجنة حين يعنّ له ذلك دون أن يجسر أحد على إسكاته، وقد بلغ الفساد حدّاً جعل الفنانين الذين لا يظفرون بقصب السبق بقدراتهم الذاتية يلجئون إلى رشوة الحكام أثناء المباريات والمسابقات.

وكان «أوڤيد» أصغر شعراء العصر «الأوجسطى» العظيم سنّا قد نشر أولى مجموعات أشعاره وهو ما يزال فى العشرين من عمره، وقد انتظمت خمسة فصول تتضمن عدداً من القصائد أسماها «الغزليات»[٨٠] مالبث أن أعمل قلمه فيها حين أعاد نشرها لتظهر فى ثلاثة فصول، ويتلمّس أوڤيد فيها تجاربه الذاتية المتعددة الجوانب فى مجال الحب والهوى. ومن أعظم أشعار أوڤيد قصيدته «الفجر» التى كان لها أثر جلىّ على الشعراء الذين أتوا بعده بإثنى عشر قرناً، وبالأخص على مُنشدى أغانى الفجر[٨١] فى بروڤانس، وأغانى «ألبا»[٨٢] فى فرنسا، وأغانى الصباح[٨٣] فى ألمانيا. وتحكى قصيدة «الفجر» عند أوڤيد مرارة اللحظة التى تنتهى فيها نشوة المحبين فى كنف النجوم الساهرة حينما تنبلج خيوط الفجر الأولى فتدور عجلة الحياة قاسية تطحن النفوس تحت أشعة شمس النهار اللافحة، على حين يرمز الفجر عند شعراء القرون الوسطى لمرارة الفراق بين المحبين حينما تفضح أشعّته حبهما فتكشفه لعين الزوج الغيور وأتباعه المتحفزين للانتقام.

وتتميز قصيدة «الفجر» الأوڤيدية ببناء درامى فريد إذ يتخذ كل من المقطع الأول والأخير فيها أسلوباً قصصياً، فيُعلن أولهما بزوغ الفجر «أورورا»(٨٤) فى صحبة النهار، على حين يصف آخرهما بداية خيوط النهار. أما القسم الأوسط وهو الرئيسى فى القصيدة فهو نداء من الشاعر للفجر يستجديه كى يجنّبه الفراق ـ وهو قدره المحتوم ـ، ويتوسل إليه أن يتريث فلا ينتزع من قلب المحبّين نشوة اللقاء. وهو لا يتضرع فى هذا النداء والاستعطاف والتوسّل فى جوىً حارق مستعر ولكن فى نشوة هادئة نديّة مطمئنة. ويصف الشاعر تلك الإغفاءة الحلوة العميقة التى يتمتع بها العاشقان فى أحضان نسيم الفجر الرطيب قبل أن تتسلل إليهما خيوط الشمس الفاضحة بقوله :

«هذى فرحتى حين تحتوينى ذراعا محبوبتى
هى بقُربى الآن وإلى الأبد.
هذى اللحظة التى تحلو فيها الإغفاءة العميقة،
ويَنْدَى فيها الهواء الرطيب،
وتعذُب فيها حناجرُ الطيور بالتغريد الرخيم»

و«الفجر» عند أوڤيد هو المسئول عمّا يصيب الإنسان من مرارة الفراق وسلبه كل معانى الطمأنينة : فالملاّح فى زورقه يفقد نجومه الهادية فى السماء فيهيم فى بحار الضياع مع أشعة الفجر الأولى، والجندى المحارب يهيئ نفسه مع أول نسمات الصباح ليلقى حتفه فى المعركة، والمسافر الجوّال يستيقظ من نومه ليستقبل عناء الطريق :

«قبل أن تنبلج أيها الفجر ،
يهتدى الملاّح بنجومه
فلا يضلّ السبيل هائماً بين الأمواج .
عندما تهلّ أيها الفجر ،
ينهض المسافر من سباته ،
ويشحذ المقاتل سيفه فى كفّيه الخشنتين».

ولم يبدأ الرومان دراسة علوم الموسيقى ونظرياتها إلا فى عصر ماركوس تيرينتيوس ڤارو(٨٥) (١٦ ق . م ـ ٢٧ ق . م) الذى ظهرت فى عصره مؤلفات عديدة أهمها كتاب ڤارو «فى الموسيقى»(٨٦) وهو المجلد السابع من كتب التنظيمات التسع(٨٧)، وقد قام كل من سينسورينوس(٨٨) ومارتيانوس كاپيلا(٨٩) وبويثيوس(٩٠)، وكاسيودوروس(٩١)، وإيزودور الأشبيلى(٩٢)، بنقل أجزاء من هذا الكتاب الذى بقى مرجعاً أساسيا ومصدراً من المصادر الهامة بالنسبة لعلماء نظرية الموسيقى لعدة قرون تالية .

وفى عصور الأباطرة غدت الدراسات الموسيقية النظرية أمراً مألوفا، وما أكثر ما جاء على لسان كل من سويتونيوس[٩٣] وسينيكا[٩٤] من ذكر التدريب الموسيقى الممتاز الذى تلقاه كل من نيرون وبريتانيكوس. ويؤكد المؤرخ العظيم تاسيتوس[٩٥] أن من أسباب تعجيل نيرون باغتيال أخيه بريتانيكوس مهارته الخارقة فى العزف الموسيقى التى أثارت حفيظة نيرون عليه. ويذكر الإمبراطور ماركوس أوريليوس[٩٦] بصفة خاصة أن مدرّسيه كانوا أكفاء بارزين فى علمى الهندسة والموسيقى الأمر الذى يلفتنا إلى ارتباط المادتين إحداهما بالأخرى، ذلك الارتباط الذى ظل سائداً فى النظم العلمية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة الأوربية.

ولم تقتصر ممارسة الموسيقى على الرجال وحدهم بل تعدّتها إلى النساء، وهو ما يمكن تلمّسه من كتابات لوقيانوس[٩٧]، الذى طالما أطرى ممارسة نساء البلاط ونساء العائلات الأرستقراطية للغناء والعزف على القيثارة. كما ازدهرت موسيقى الهواة خلال عصور الإمبراطورية بعد انقشاع تيار ازدراء مزاولة الموسيقى الذى استفحل فى مستهل حكم الرومان، فغدت الموسيقى نشاطاً مألوفاً بين جميع طبقات المجتمع حتى الأباطرة أنفسهم.

ولما كان الرومان يعتقدون أن العلم الموسيقى عند الإغريق يفتقر إلى القوة الدافعة وأنه لا يعدو تأملات فكرية فحسب، فقد فشلوا فى محاولاتهم إحياء المدرسة الپيثاجورية التى تربط بين الصوت والعلاقات الرياضية، وتردّوا فى متاهات التصوّف والغيبيات والمعانى الغامضة للأرقام والأعداد حتى عادوا إلى تعاويذ السحر القديم. ومع ذلك فقد ظهر خلال العصر الرومانى عددٌ من المؤلفين فى مجال الفلسفة الفنية للموسيقى من بين صفوف تلامذة مدرسة الأفلاطونية الحديثة بالإسكندرية وبخاصة أفلوطين[٩٨] آخر الفلاسفة القدماء الذى أقام مذهبه فى «الجمال» على أساس عناصر مستقاة من مذهبى أفلاطون وأرسطو، غير أن نسجه إياه من عناصر خلقية وميتافيزيقية وأفكار دينية حال دون تطويره أو تجسيده فى إنجازات فنية. ومضى أصحاب الأفلاطونية الحديثة فى هذا التيار الفلسفى الذى شقّ طريقه إلى الفلسفة الجمالية للقرون الوسطى، ولكن ما كاد الابتكار والإبداع الموسيقيان يتوقفان حتى ولّت معهما الفلسفة الجمالية الفنية أيضاً وعاد الاتجاه القديم المرتكز على موسيقى التعاويذ السحرية إلى الانتعاش من جديد. وبرغم ذلك لم تختف نظرية الإغريق المرتبطة بالمغزى السيكولوچى للمقامات الموسيقية بل ظلّت حيّة بعد أن مرّت بمختلف التحوّلات خلال العهد المسيحى.

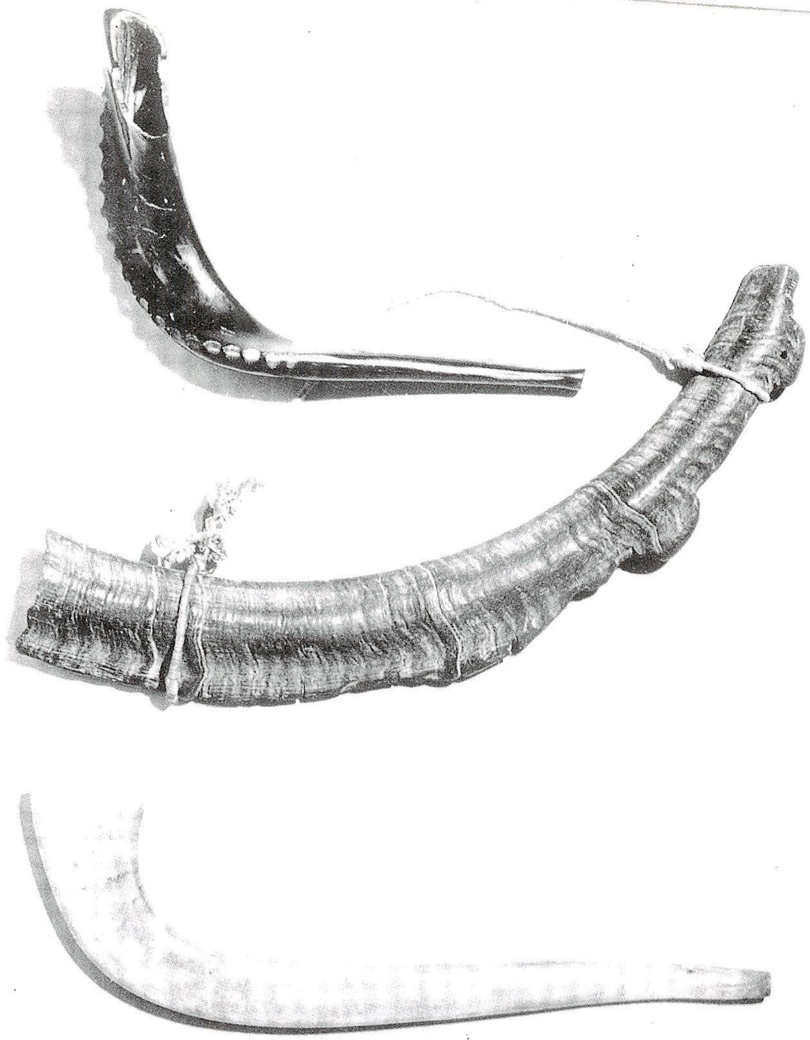
الفصل الثالث

الموسيقى البيزنطية

اعتمد المسيحيون الأوائل من أهل بيزنطة فى طقوسهم المذهبية على موسيقى الإغريق كما تبنّوا نظريتهم فى الموسيقى، فنقل الفيلسوفان «بويثيوس» و«كاسيودوروس» وزيرا الإمبراطور «تيودور» القواعد الموسيقية الإغريقية التى سادت فى «راڤينا» عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية خلال القرن السادس الميلادى دون أن يضمّنا مؤلفاتهما شيئاً من التراث الموسيقى نفسه(٩٩)، وإليهما يرجع الفضل فى انتقال النظريات الموسيقية الإغريقية إلى القرون الوسطى(١٠٠)، وهى النظريات التى اعتمد عليها المسيحيون الأوائل فى وضع موسيقى طقوسهم الشعائرية.

وقد تميز «بويثيوس» بقدرة هائلة على ترجمة المؤلفات العلمية والفلسفية من اليونانية، فإذا هو يترجم ثلاثين كتاباً من مؤلفات أرسطو وحده، وضع كتابه «سلوى الفلسفة» حين غضب عليه الإمبراطور وزجّ به فى السجن، وهو الكتاب الذى ترك أكبر الأثر فى العصور الوسطى حتى ذهب المؤرخ إدوارد جيبون فى تقييمه إلى «أنه لا يقل قيمة عن مؤلفات أفلاطون وتوللوس». وقد أتاح له فكره الموسوعى الشامل مناقشة شتى الموضوعات من قواعد الميكانيكا إلى علوم الفلك، وأضحى كتابه عن الموسيقى أهم مرجع لموسيقى العصور الوسطى ولنظرية الموسيقى اليونانية حتى عُدَّ حجر الأساس فى نهضة الفكر الموسيقى الغربى.

وكان بويثيوس يؤمن بأن الموسيقى وثيقة الصلة بالعلوم الرياضية وهى نظرة قديمة تتعارض مع نظرتنا الحديثة إليها باعتبارها وثيقة الصلة بالمحسوسات السمعية. وقد قسّم الموسيقى إلى ثلاثة أنواع أولها الموسيقى الكونية أى الموسيقى غير المسموعة التى تصدر عن حركات الأجرام السماوية، وثانيها الموسيقى البشرية التى تعنى عنده التوافق بين حركات العقل وحركات الجسد أى التوافق بين النقيضين، وثالثها الموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات التى كان يعدّها أدنى طبقات الموسيقى لا يرقى منها إلاّ ما ارتبط بالموضوعات الجديرة باهتمام الإنسان العالِمْ والمثقّف(١٠١). وكان يرى أن الموسيقى الحقيقى هو من



(لوحة ٢٥) الآلات العبرية التى عـزلتـهـا الكنيسـة البيزنطية .

توفرت لديه القدرة على التقييم الفكرى للموسيقى والمعرفة النظرية بأفضل دواوين مقاماتها وإيقاعاتها وأنسب طبقات ميلودياتها وأصلح طرق المزج فيما بينها ، إلى جانب القدرة على تقييم النصوص الغنائية .

كذلك شُغل كاسيودوروس بالكتابة النظرية عن الموسيقى ، وإذا هو يبعث إلى زميله بويثيوس برسالة يطلب منه فيها مغنيًا يجيد العزف على القيثارة ، ومضى يفيض فى الحديث عن أهمية الموسيقى التى وصفها بأنها «ملكة الحواس» وضرب مثلاً لسحرها فى علاج الأمراض باستخدام النبى داود لها فى طرد قوى الشر من جسد شاؤل ، ثم تناول بالشرح المقامات والسلالم الموسيقية عند الإغريق وتاريخ الفن كما وصف آلة «الليرا» بأنها «منسج ربّات الفنون» ، إلى أن ختم رسالته طالباً منه أن يوفد إليه مغنّ عازف يستطيع أن يسلّط سحره - مثل أورفيوس - على أفئدة البرابرة الذين يشبهون الوحوش الضارية(١٠٢) .

وقد لعبت الموسيقى دوراً هاما فى طقوس العبادة الكنسية ، وشغل رجال الدين أنفسهم بتنقية الموسيقى الكنسية من الشوائب السوقيّة التى تسللت إليها من الألحان الشعبية ومن العناصر الوثنية التى



(لوحـــة ٢٦) الملك داود يعزف على الهارپ بحيط به موسيقيون يعزفون على أورغن صغير متنقل وعلى الأجراس والڤيولينه والمزامير. لوحة بنسخة من الكتاب المقدس من القرن ١٢. دار الكتب بديچون.

انتقلت إليها من الموسيقى الرومانية. وقد ذهبت الكنيسة البيزنطية إلى حد إدانة حفلات الرقص والألعاب البهلوانية والاستعراضية واعتبار العروض الدرامية نفسها عملاً شائناً، وسرت هذه النظرة حتى أن الإمبراطور چوليانوس نفسه حين ارتد إلى الوثنية حرّم على كهنته الوثنيين حضور مثل هذه الحفلات والاختلاط بمقيميها حفاظاً على عقيدته الوثنية من مظاهر الانحلال الخلقى!

ثم ما لبثت الكنيسة أن حظرت التمثيل الإيمائى والألعاب الأوليمپية الشهيرة فى أنطاكية خلال حكم الإمبراطر كومودوس والإمبراطور چوستينيان، كما حرّمت العزف على الآلات التى كانت تلعب دوراً أساسيًا فى الطقوس الوثنية اليونانية والرومانية أو فى حفلات الرقص واللهو والعربدة عند اليونانيين والرومان مثل الطبول والكاسات والمصفّقات والأبواق والناى. وآثرت الكنيسة البيزنطية ترتيل الأناشيد والمزامير التى نقلتها عن الطقوس اليهودية بعد عزلها عن الآلات التى كانت تصاحبها حتى منتصف القرون الوسطى فى معابد اليهود (لوحة ٢٥)، كما هو الحال فى المزمور الملحّن الثامن «البصلمودية»(١٠٣) (فقرة ٤ من التسجيل الموسيقى). وبعد مائتى عام أباح كليمنت الإسكندرى للمسيحيين استخدام الميلوديات الصارمة فقط مؤكداً بذلك تحريم الميلوديات الواهنة المخنّثة التى تنطوى على أنغام ناعمة.

والفارق بين المزمور الملحّن «البصلمودية» والترتيلة الدينية(١٠٤) [التسبيحة الدينية أو النشيد الغنائى الكنسى] هو أن المزمور يتألف من قسمين: لحن أول ولحن ثان على حين أن الترتيلة الدينية كانت تتكون من ثلاثة أقسام: لحن أول ثم لحن ثان ثم تكرار للحن الأول. وتنوّه الترتيلة الدينية بمجد السيد المسيح والعذراء البتول وسائر القديسين، ولا صلة بكلمات هذه الترتيلات بالتوراة أو الإنجيل فهى تأليف خاص. وتنتظم كتب الترتيلات الدينية العديد من الترتيلات المدوّنة باللغة اللاتينية القديمة، وما تزال هذه الترتيلات تُرتّل إلى اليوم سواء بلغتها اللاتينية أو بلغة مترجمة. ويرجع تأليف هذه الترتيلات جميعها

إلى الحقبة التى سبقت ظهور الهارمونية، ثم مالبثت مع مرور الوقت أن اكتسبت ميلودياتها الخاصة المُرسَلة الغناء، وهو ما أفادت الكنيسة منه بأن أمدّتها بتلك الألحان الكنسية المرسَلة الغناء التى شاعت فى معظم كتب الترتيلات الدينية بعد أن اتشحت بالهارمونية أو أصبحت مصحوبة بأنغام الأورغن * .

وبقيت مزامير التوراة الملحّنة «البصلموديات»تُرتَّل بنفس أسلوبها اليهودى الأول القائم على التنميق أو النقرشة[١٠٥] فى الغناء وخاصة فى المقاطع الساكنة للكلمات المُنشَدة، وإن اختفى الأسلوب الخطابى وحلّ محله أسلوب رصين يحرّك الورع ويدفع إلى الخشوع نلمسه فى نموذج البصلمودية رقم ٨ (فقرة ٥ من التسجيل الموسيقى)، كما احتفظ النشيد ـ رغم تغيير المسيحين لميلوديته ـ ببنائه المقطعى[١٠٦] وتكرار «المرجّع»[١٠٧] بعد كل مجموعة من الأبيات (لوحة ٢٦).

وقد صهرت الكنيسة البيزنطية فى بوتقتها الكثير من العناصر الموسيقية المختلفة التى استعارتها من مصادر يهودية وإفريقية ولاتينية ـ على غرار ما فعلت فى ميادين الثقافة والفنون التشكيلية ـ ثم أضافت إليها إبداع المسيحيين الأوائل لاسيما التراتيل المطوية على النقرشة كما فى أغنية «صباح القيامة»[١٠٨] (فقرة ٦ من التسجيل الموسيقى)، حيث يمضى الإنشاد الذى تؤديه مجموعة من أصوات الرجال من طبقة الباريتون على نهج إيقاع الشعر دون التقيد بمقياس زمنى محدّد نابع من الخط الميلودى، فتتبع الميلودية الميزان الشعرى دون أن تخرج عليه، وبذلك تتكون الميلودية من شطرات نغمية محددة المعالم تقابل كل منها شطرة شعرية . ويتكون الخط الميلودى من نغمات ثمانية لا يتعدّاها، تارة فى سرد متوال تتتابع فيه النغمات، وتارة يتحرك صوت المنشدين فى قفزات نغمية صاعدة أو هابطة . وقد استطاعت الكنائس الشرقية والغربية أن تصوغ من هذا التراث الهائل فنها الموسيقى الخالص الذى اكتسب مع مرور الزمن قوة وأصالة إلى أن وضع البابا جريجوريوس الأكبر تقنينه الرسمى للموسيقى الكنسية فى أواخر القرن السادس . واستعار آريوس ـ الذى انشق على العقيدة الأرثوذكسية واعتبر المسيح نبيّا لا إلهاً ـ بعض الأغانى الشعبية ليزجّ بها فى الإنشاد الدينى مُشركاً فيه جمهور المصلين، على عكس ما كان يجرى فى الكنائس البيزنطية التى كانت تتبع أسلوب كنيسة «أيا صوفيا» فى إسناد الإنشاد إلى مجموعة من المغنين المدرَّبين المحترفين . وما لبث القديس أمبروزو[١٠٩] أن تبنّى فكرة إنشاد جمهور المصلّين إلى جوار مجموعة المنشدين بعد القضاء على العقيدة الأريانية، فقد رأى فى هذه الفكرة القدرة على مقاومة الأريانية مردّدا «لا بأس من مقاومة النار بالنار» . ولعل اعتصامه هو وأتباعه فى مبنى إحدى الكنائس حين احتدم الخلاف بينه وبين الإمبراطورة البيزنطية «چوستينا» هو الذى دفعه إلى إشراك جمهور المصلين ـ الذين اعتصموا معه بكنيسته ـ فى الإنشاد مع فرقة الكورال مخالفاً بذلك التقاليد الرسمية السائدة فى الكنائس البيزنطية . وقد ظهرت فى عصره نصوص ستة أناشيد دينية أشهرها نشيد «تعال يا مخلّص»[١١٠](فقرة ٧ من التسجيل الموسيقى) الذى جاءت أوزانه بسيطة

* بعد ظهور حركة الإصلاح الدينى أفرط مارتن لوثر فى استخدام الترتيلات الدينية، وكان من نتاج هذا الإفراط ظهور الكتاب اللوثرى الأول للترتيلات الدينية فى مدينة ڤيتنبرج عام ١٥٢٤ . وقد حظيت هذه الترتيلات الدينية اللوثرية، وكذا الترنيمات الكنسية الجماعية Chorale بالشيوع فى ألمانيا لاسيما فى شمالها البروتستانتى .

ليسهل أداؤها على جمهور المصلين، ويتكون النشيد من ست نغمات لا يتعدّاها، ويلتزم الخط الميلودى بوزن شطرات الشعر لا يحيد عنها وفى تتابع نغمى سردى أو فى قفزات نغمية سهلة يسيرة.

وكان جمهور المصلّين ينقسم إلى مجموعتين إحداهما تضم الرجال والأخرى تضمّ النساء والأطفال، ويبدأ رئيس المرتّلين بالإنشاد ثم يردّد الجمهور جميعه الإنشاد وراءه وهو ما يسمّى بأسلوب الترديدات(١١١)، أو تقوم كل مجموعة بترديد أبيات مختلفة عن الأبيات التى تردّدها المجموعة الأخرى بالتناوب وهو ما يسمى بأسلوب «المجاوبات»(١١٢)، وإن اشتركت المجموعتان فى النهاية فى غناء الحمد «هلّلوايا»(١١٣). وقد انتشر هذا الأسلوب بعد ذلك فى جميع الكنائس الغربية، فى حين بقيت الكنائس الشرقية تقصر الإنشاد على مجموعة من المنشدين المحترفين على غرار كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية التى وضع لها چوستينيان ضمن «مجموعة قوانينه»(١١٤) نظاماً خاصًا حين ألحق بها مائة قارئ إنجيل وخمسة وعشرين منشداً نصّ فى قرار تعيينهم على تحريم الغناء عليهم فى المسارح وفى الاحتفالات العامة*.

وقد بلغت الموسيقى الكنسيّة بفضل القراء القائمين بالترتيل فى الصلاة وبفضل مجموعة المنشدين المدرّبين درجة عالية من النضج، كما تألق فيها التأليف الكورالى وهو ما لم يحدث فى الكنائس التى تعتمد على إنشاد الجماهير للألحان البسيطة التى يسهل عليهم أداؤها، مما جعل الأمر ينتهى بالكنائس الغربية إلى هجر طريقة الإنشاد الجماهيرية والاقتصار على المجموعة المدرّبة من المنشدين المحترفين، واتباع الترتيل الذى ابتكره جريجوريوس الأكبر ضمن تقنيناته العديدة للطقوس وللموسيقى الكنسية فى القرن الثامن الميلادى.

وكان الأداء الموسيقى بكنيسة «سان ڤيتالى» براڤينا مختلفاً عنه فى كنيسة «سان أپولليناريس الجديدة» براڤينا أيضاً. فعلى حين كانت الثانية تعتمد على إنشاد جمهور المصلّين بأسلوب موسيقى بسيط لا يعين على ارتقاء الموسيقى، كانت الأولى تعتمد على نظام كنيسة «أيا صوفيا» وفق ما شرعه لها چوستينيان من أنظمة قفزت بالموسيقى الدينية إلى مرتبة فنية عالية.

ارتباط الموسيقى البيزنطية بالكنيسة

ارتبطت الموسيقى البيزنطية بالكنيسة حتى أصبحت «نظاماً» وثيق الصلة بمصيرها، نظاماً لا يخضع لتقلّبات الزمان ولا يقتصر على عصر معين بذاته، إلى حدّ أن البناء الشامخ لموسيقى «العصر البيزنطى» لم يبلغ أوج كماله إلا خلال القرن التاسع عشر. وقد قامت الموسيقى فى مستهل «العصر البيزنطى» الذى استمر لمدة ألف وستمائة عام أساساً ـ كما تقول «بردية أوكسيرنخوس»(١١٥) ـ على الموسيقى اليونانية القديمة. واتسمت الموسيقى البيزنطية فى خلال الخمسة عشر قرناً ـ منذ القرن الرابع حتى القرن التاسع

* انظر «الفن البيزنطى». سلسلة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى. الجزء الحادى عشر لكاتب هذه السطور. دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٤.

عشر ـ بكل ماكان يخيّم على الحياة البيزنطية من صرامة، وهى الحياة التى كانت تعيشها جميع الشعوب التى اعتنقت مذهب الكنيسة الأورثوذكسية مثل السوريين والأرمن والأحباش والروس والبلغار وغيرهم ممن ارتضوا مذهب الكنيسة اليونانية الأورثوذكسية، وكانوا جميعاً ـ على عكس مذهب الكنيسة الغربية ـ لاتربطهم لغة شعائرية موحّدة مثلها، بل كان كل شعب منها يؤدى شعائره بلغة بلاده وفقا لروح الكنيسة اليونانية، وبمعنى آخر كانت حياتهم تحكمها إلى حد ما تقاليد وشعائر بيزنطية شكّلت قواعد موسيقية ونظاماً موسيقيًا ذا أسلوب خاص. وما من شك فى أن طابع القرون الوسطى الفكرى المتزمت هو الذى كان يعترض من وقت لآخر اضطراد التطور الفنى لهذه الموسيقى، غير أنه لحسن الحظ قد اقتصرت هذه النزعة المتزمتة على المدوّنات النظرية فحسب. ومع أن ممثلى التدوين الموسيقى البيزنطى سواء سويداس[١١٦] (القرن العاشر) أو ميخائيل پسيللوس[١١٧] (القرن الحادى عشر) أو برينيوس[١١٨] (القرن الثانى عشر) أو پاخيميريس[١١٩] (القرن الثالث عشر) قد كشفوا عن لمحات خاطفة لموسيقى عصورهم إلا أن نشاطهم الأساسى كان منصبًا على إعادة اكتشاف النظرية الموسيقية القديمة، وهو ما يفسّر لنا قصور الموسيقى البيزنطية عن صياغة نظرية موسيقية تحّل محل النظرية القديمة، بما أسفر عن عبء ثقيل شديد التعقيد يواجهه علماء الموسيقى وعلماء الآثار المعنيين بالفن البيزنطى. وتمثل الكلمات والتدوينات الموسيقية القليلة الواردة بـ «بردية أوكسيرينخوس» وثيقة عظيمة القيمة فى إثبات الصلة الوطيدة غير المنقطعة بين الحضارة اليونانية القديمة والحضارة اليونانية المسيحية، كما تثبت أن اليونانيين المسيحيين المستنيرين قد ساروا على هدى الأساليب الموسيقية التى نقلوها عن أسلافهم. ومع ذلك فهذه البردية هى الوثيقة الوحيدة الباقيةالتى حفظها لنا الزمن، ولو اتخذناها نموذجاً لاستطعنا أن نتخيّل كيف كان يجرى غناء الأناشيد الدينية فى المجتمعات المسيحية بالمدن المصرية الكبرى. ولا يجوز أن ننسى أن أصول العقيدة المسيحية كانت شرقية، أو بعبارة أدق عبرية، ومن ثم كانت الأناشيد والتراتيل المسيحية الأولى مأخوذة عن الشعائر اليهودية أو محاكاة مباشرة لها تبنى ميلودياتها على أنماط الموسيقى العبرية، وهو ما اعترف به كل من بولس الرسول وپلينيوس الأصغر. وما دمنا لا نملك حتى اليوم من الوثائق ما يكشف عن طبيعية هذا الميراث الشرقى على وجه التحديد، فلا مفر من الاستناد إلى مثل هذه الإشارات الأدبية.

على أننا إذا كنا نملك وثيقة من الميراث الكلاسيكى القديم هى بردية أوكسيرينخوس، فقد وقع لنا من المصادر الأدبية أيضا ما يكشف عن انطواء الحضارة البيزنطية الأولى على العديد من نماذج الموسيقى الدنيوية الخفيفة بل والماجنة. ولقد قيل عن آريوس زعيم أقوى طوائف المنشقّين أنه كان يبثّ آراءه وأفكاره فى نفوس الناس محجّبة من خلال أغنيات وألحان مستعارة من المسرح ومن الحانات وأناشيد

البحارة، على حين استمر رجال الكنيسة الأرثوذكسية الشديدى التزمّت مثل رهبان الصحراء والنسّاك يعارضون الموسيقى على وجه الإطلاق.

وقد أسفرت نزعة الردّة نحو الآداب العتيقة وقتذاك والاهتمام بمسائل الفلسفة الدينية التى أسقطت من حسابها الموضوعات الدنيوية للحياة اليومية عن خلو التسجيلات التاريخية من أية معلومات عن الموسيقى الدنيوية ، على حين تناولت بالذكر والتحليل موسيقى الكنيسة مقرونة بفن آخر حديث المولد استحدثه بلاط الأباطرة بعد أن أصبحت القسطنطينية مركزاً للإمبراطورية ورمزاً لها، وهو لون من الموسيقى الوقورة يشبه الموسيقى الدينية يمكن تسميته «بموسيقى البلاط».

وتعدّ المضاهاة بين الموسيقى اليونانية القديمة وبين الموسيقى البيزنطية خلال القرون الوسطى من الأمور الجديرة بالاهتمام والدراسة المتعمقة فقد كانت كلتاهما ذات طبيعة غنائية بارزة، ولكن علي حين عنيت الموسيقى اليونانية القديمة منذ نشأتها بتنمية موسيقى الآلات وابتكرت طريقة خاصة للتدوين الموسيقى لتسجيل موسيقاها، أحجمت الموسيقى البيزنطية تماما عن تشجيع تنمية موسيقى الآلات . وعلى حين اعتمد الإغريق فى موسيقاهم للآلات على آلتين أساسيتين هما: الأولوس والقيثارة، اقتصر البيزنطيون على آلة واحدة فقط هى الأورغن التى لم تستخدم فى موسيقى الكنيسة وإنما فيما سُمِّى «بموسيقى البلاط».

ولقد اختفت القيثارة والأولوس المصاحبتان للإنتاج الموسيقى المتأغرق منذ أن حرّم مجمع خلقدونيا المسرح والتمثيل الإيمائى والموسيقى التى تُبرز المهارة الفائقة فى العزف. ومع أن الأورغن آلةتنحدر من أصل شرقى شأنها شأن آلة الأولوس إلا أن لوحات النقش البارز تشهد بأنها كانت معروفة فى الغرب قبل أن يهدى الإمبراطور البيزنطى قسطنطين آلة منها إلى پيپان(١٢٠) ملك الفرنجة فى القرن الثامن. وكان الأورغن يصاحب الأغانى التى تُنشد فى احتفالات البلاط، غير أن أهميته لم تكن لترقى وقتذاك إلى مستوى أهمية الأولوس فى عصر ازدهاره.

الموسيقى الكنسية

كانت الموسيقى البيزنطية أشدّجنوحا نحو الغناء من الموسيقى اليونانية، كما كانت أوثق صلة بالنصوص المرتّلة وأكثر خضوعاً لها. وثمة تشابه بين المكانة الاجتماعية الرفيعة للموسيقى عند اليونانيين القدماء وبين الطابع المهيب للموسيقى البيزنطية التى كانت تُعزف أثناء صلوات الكنيسة واحتفالات البلاط التى ألمّ المؤرخون بتفاصيلها عن طريق «كتاب المراسم» للإمبراطور قسطنطين السابع الملقّب بقسطنطين پورفيروجينيتوس (القرن العاشر)، وكذا عن طريق مشاهدات الرحّالة الذين قدّموا لنا بكتاباتهم مادة تعين

على تخيّل ما كانت عليه موسيقى البلاط . وكانت مراسم هذه الاحتفالات تتضمن ظهور مجموعتى كورال تتبادلان الإنشاد وتمثّلان فى نفس الوقت الحزبين السياسيين الأساسيين فى البلاد وهما «حزب الزُّرق» و«حزب الخضر» . وكانتا تصطفان خلف ستار - ولعلها سمة وافدة من الشرق - بل إن طريقة الإنشادكانت هى الأخرى شرقية الطابع، إذ لم يكن الإنشاد يوزَّع على أدوار مختلفة الأنغام - كما هو الحال فى الموسيقى الغربية - بل كان يؤدَّى - كأى موسيقى شرقية من أنغام موحّدة[١٢١] ولحن واحد . وكان الأورغن[١٢٢] هو الآلة الوحيدة التى تصاحب الإنشاد فى تلك الاحتفالات، وكان يُصنع - كما يروى الرحالة - من ذهب وفضة، وإن لم يصل إلينا من المعلومات ما يتيح لنا معرفة طبيعة المصاحبة الموسيقية لآلة الأورغن، وهو نفس النقص الذى نعانيه بالنسبة لطبيعة المصاحبة الموسيقية لآلة القيثارة اليونانية .

وكان للموسيقى البيزنطية نصيبها الذى شاركت به أيضا فى المهرجانات والاجتماعات الأسرية والاستقبالات وحفلات الزفاف، كما كان البيزنطيون شديدى الاهتمام بإعداد حفلات موسيقية بالغة الروعة يبهرون بها ضيوفهم من البرابرة، واستطاع صنّاع الآلات الموسيقية البيزنطيون تطوير صنعتهم إلى درجة عالية اكتسبت معها أكبر قدر من التقدير . وكانوا يزهون باشتمال قاعة العرش الإمبراطورى على آلات ذاتية الحركة[١٢٣] تثير إعجاب الضيوف والسفراء، مثل تماثيل الأسود القائمة إلى جوار العرش والتى تُخفى آلات دقيقة تصدر عنها أصوات تحاكى زئير الأسود . وجدير بالذكر أن آلة الأورغن التى شاع استعمالها فى الموسيقى الدنيوية ببيزنطه قد تغيرت وظيفتها عندما انتقلت إلى الدول الغربية وأصبح استخدامها مقصوراً على الكنيسة، ولم تخرج من الكنيسة إلى قاعات الموسيقى إلا فى أزمنة جدّ لاحقة .

وكانت ثمة نماذج متعددة من الأغانى تُنشد فى القصر الإمبراطورى، أهمّها ما سمّوه «بالهتافات»[١٢٤] أو أغانى تمجيد الإمبراطور «ظل الله على الأض» . وكان الامبراطور يحمل لقباً مزدوجاً فهو «الملك» (بازيليوس[١٢٥] باليونانية)، وهو «الأمير ذو البركة الرسولية» (إساپوستولوس[١٢٦]) فى الوقت ذاته، ومن هنا اقتضى مركزه الجليل مراسم وطقوساً تتخللها أغانى «التحيّات أو الهتافات» . وهى مقطوعات قصيرة من الشعر الغنائى تُنشد فى جميع الاحتفالات التى يحضرها الإمبراطور، فضلا عن أناشيد التمنّى بطول بقاء الإمبراطور[١٢٧] وأغانى «أطيب التمنّيات»[١٢٨] وهى المقابل الدينى لأناشيد التمنّى بطول البقاء وتُنشد فى تمجيد آباء الكنيسة الشرقية . وقد بقيت لنا أغنية من هذه «الهتافات» أنشدت فى مدح الامبراطور «يوحنا پاليولوجوس»، وأخرى من أناشيد التمنّى من عصر متأخر (القرن الرابع عشر) أُنشدت فى مدح البطريرك يوسف .

هكذا كانت التربة الحقيقية التى انبثقت منها الموسيقى البيزنطية ونظريتها هى الموسيقى الكنسية . وبينما وصلت إلينا معلومات وفيرة عن التاريخ الموسيقى والنظريات الموسيقية وبعض أجزاء من نصوص الموسيقى اليونانية القديمة لم يبلغنا شئ عن الموسيقى البيزنطية ذاتها . ومع أن أقدم عصورها (منذ القرن الرابع حتى القرن الثامن) لم يخلّف لنا آثاراً موسيقية إلا أن الفترة فيما بين القرن التاسع والقرن الثانى

عشر قدمت لنا قدرا لا بأس به، كما تزايدت معارفنا عن الموسيقى البيزنطية فى القرن الثالث عشر. وعلى الرغم من ندرة الرسائل النظرية والتاريخية وخلو أغلبها إلا من معلومات مقتضبة أو تلميحات أدبية أو ملاحظات تمهيدية قصيرة تُصدّر لبعض المؤلفات الموسيقية، فإنها تعين المتخصّصين على تصوّر سياق الموسيقى البيزنطية المبكرة برغم عدم دقتها وعجزها عن إبراز العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها وموسيقى الكنيسة الأورثوذكسية الأحدث منها عهداً.

ولقد قامت الموسيقى الكنسيّة البيزنطية على أساس شعر دينى نادر فى ثرائه يتضمن عناصر نوعى القداس: القداس العادى وقداس المناسبات غير العادية. ومازالت الكنيسة تمتلك عدداً هائلاً من المؤلفات الشعائرية المشتملة على آثار الشعر والموسيقى التى يرجع تاريخها إلى ألف وخمسمائة عام، من بينها كتاب قطماوس (وبه أجزاء الأناجيل التى تُتلى كل يوم من أيام السنة)(١٢٩)، وكتاب مزامير داود مرتّبة فى عشرين مجموعة صغيرة(١٣٠)، وكتاب القداس الخاص بأيام الأحد(١٣١) (ما بين الأحد الأول بعد عيد العنصرة والأحد العاشر قبل عيد القيامة) وهى التى تنظّم الشعائر وفق الدواوين الثمانية الكنسية، وكتاب الخلاجى المقدس(١٣٢)، وكتاب رسائل بولس الرسول مرتّبة للتلاوة كل يوم من أيام السنة(١٣٣)، وكتاب القداس الخاص الذى يسبق عيد القيامة(١٣٤)، ومجموعة الطقوس من بعد عيد الفصح إلى عيد حلول الروح القدس(١٣٥). وإلى جانب هذه الأعمال المتداولة والمقرّرة هناك عدد لا يحصى من المخطوطات حفظت لنا مجموعة وافرة من الأناشيد التى مازال البعض منها يُرتّل فى الكنائس إلى اليوم فى حين بقى البعض الآخر لقيمته الأدبية فحسب، ويوجّه مؤرخو الحضارة البيزنطية اهتماما متزايدا إلى هذه المخطوطات. ولا ينطوى كتاب قطماوس على أهمية ذات بال فهو عبارة عن نصوص نثرية لم يطرأ على مادتها تغيير منذ القرون الميلادية الأولى لاتحتوى على إيقاع شعرى أو أية موسيقى، وإن كان الكتاب ذا أهمية كبيرة بالنسبة للمؤرخ لاشتماله على علامات الأداء التى كانت توضع أعلا سطور النص النثرى أو أدناه، وكان يُطلق عليها اسم «طريقة التلاوة الحسنة» بصوت عال(١٣٦)، وأغلب الظن أن يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر «ساميّة». وكانت طريقة «التلاوة الحسنة» ـ التى كانت تجهل وقتذاك التدوين الموسيقى الحقّ ـ تنشد استجلاء معانى الكلمات وذلك بتقسيمات واضحة المعالم أثناء التلاوة من خلال تسع علامات أساسية حسبُنا منها الإشارة إلى اثنتين من بينها مما عمّ استخدامه فى جميع التدوينات الحديثة وهما: الشَّوْلة (،) والشرطة (-).

وتعدّ أشعار الأغانى والأناشيد من الأمور ذات الأهمية الكبرى لدارسى الموسيقى والشعر. وقد عرفت القرون الأولى للمسيحية أبيات الشعر البسيطة المكوّنة من مقاطع ثنائية مثل «أناشيد الكيروبيم» الشهيرة ضمن القدّاس. ومع القرن الثالث ظهرت أناشيد «تمجيد القديسين»(١٣٧) التى ابتكرها سوريّان هما برديسانس(١٣٨) والقديس إفرايم، وكانت يسيرة الأداء رغم ما تحفل به من إمكانيات ضخمة. وجاء

هذا الشعر الجديد للأناشيد غنائياً ملحمياً دراميا لمشاهد من التوراة وسير القدّيسين طرأ عليه التطوير ليغدو نموذجا فنيا خاصا يبدأ بمجموعة أبيات تمهيدية تتلوها أبيات طويلة ذات إيقاع متشابه[١٣٩] و«مرجّع» متشابه. ولقد استقرت الأناشيد البسيطة إلى جانب الأناشيد القديمة المركّبة والمستحدثة، وكذا «الكانون»[١٤٠] وهو نشيد أو ترتيلة طويلة تُرتّل فى المناسبات الكبرى، رسخت قواعدها الأصيلة وزادت مادتها خصوبة بعد القرن الثامن فأضفت وهجاً جديداً على الشعائر الدينية البيزنطية. وانتهج الشعراء القدامى مؤلفو الأناشيد نهج الرّواد اليونانيين القدامى فى القيام بتلحين أناشيدهم ومن ثم أطلق عليهم اسم «الشعراء الملحّنين»، على حين اقتصر أحدثهم عهداً على مجرد تأليف النص الشعرى وأطلق عليهم اسم «مؤلفى الأناشيد»[١٤١]. وهناك ثلاثة من كبار الشعراء الملحّنين الذين عكفوا على تأليف وتلحين أناشيدهم على هذا النحو وهم القديس «رومانوس»[١٤٢] والقديس «يوحنا الدمشقى» والبطريرك «سيرجيوس». ويعدّ نشيد «الترتيل واقفاً»[١٤٣] - وهو بمثابة شكر للعذراء مريم على حمايتها للقسطنطينية من هجوم قبائل «الأفار»[١٤٤] - كنزاً خالداً من كنوز الكنيسة الشرقية شأنه شأن النشيد اللوثرى «إلهى قلعة منيعة»[١٤٥] فيما بعد.

وحينما احتدم النزاع خلال القرون السابع والثامن والتاسع بين محطّمى الصور[١٤٦] ومؤيديها طرأ على كتب الطقوس الكنسية اليونانية تغيير جديد، إذ حلّت أناشيد المدافعين عن الأيقونات[١٤٧] المقدسة محل الأناشيد الشاعرية العظيمة التى ألّفها رومانوس. وكان النموذج الجديد الذى ظهر وقتذاك باعتباره أرفع صيغة من صيغ التعبير الشاعرى المتداولة هو نموذج «الكانون»، وهو قصائد بالغة الطول تتألف كل واحدة منها من ثمانية أو تسعة أناشيد، لكل نشيد منها لحنه الخاص الذى يتكرر مع كل بيت من الشعر. ويمكننا أن نتبين خصائص هذه المؤلفات من «الكانون الأعظم» الشهير الذى كتبه «أندريا الكريتى» والذى يشتمل على مائتين وخمسين بيتاً من الشعر. غير أن شعلة الابتكار العظيم للموسيقى البيزنطية ما لبثت أن انطفأت بعد القرن الثامن، ولم يظهر من المؤلفات حتى القرن الخامس عشر سوى أعمال تغلب عليها المحاكاة المجرّدة من الطرافة.

واستند الشعر خلال فترة ازدهاره إلى مصاحبة موسيقية تشتمل على ميلوديات موجزة بسيطة [سونتونيون ميلوس][١٤٨]، بينما استند فى الفترة اللاحقة على أغنيات ذات زخارف ميلودية [آريون ميلوس][١٤٩] لعلها وافدة من الشرق. ومن العسير تحليل موسيقى تلك الفترة الأخيرة بسبب النزعات الفنية العتيقة المتجلّية فى الفن البيزنطى، فقد كان واضعو النظريات يصرّون على الالتزام بالعلم الموسيقى والنظريات الموسيقية اليونانية القديمة بالرغم من أن هذه النظريات كانت قد انقرضت وقتذاك من صنعة الموسيقى وإن بقيت تُدرّس فى مدارس الإمبراطورية البيزنطية دراسة جزئية. غير أن الممارسة العملية للموسيقى والنظريات المتعلقة بهذه الممارسة كانت تسير فى طريق جديد يختلف عن الموسيقى

الكلاسيكية القديمة، حتى قبل انتهاء فترة الابتكار الأدبى العظيم (القرن الرابع حتى القرن الثامن)، وهو ما يؤيده المؤلَّف الذى ظهر باسم: «المواطن القديس[١٥٠]» الذى يرجع تاريخه إلى نهاية هذه الفترة. ولقد أيّد هذا الاتجاه أيضاً القديس يوحنا الدمشقى حين قام بجمع وتصنيف كتاب إنشاد القداس الخاص بأيام الأحد المعروف باسم: «كتاب الدواوين الكنسية الثمانية[١٥١]».

وقد تميّز الغناء البيزنطى بإطالة النغم الأخير، وإذ لم تكن علامات التدوين الغربى المساعدة معروفة لمؤلفى هذه الموسيقى وقتذاك، كما لم تكن تقسيمات الموسيقى المألوفة فى التدوين الحديث إلى فواصل موسيقية «مازورات» معروفة لهم بعد، فقد لجأوا إلى توزيع الميلوديات على فقرات النص وفقا لمعانيها. ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الموسيقى اليونانية القديمة كانت من طابع الميلودية العارية من كل مصاحبة هارمونية [أى مونوديّه] سواء فى الميلوديات التى تُنشد من الغناء المفرد أو من الإنشاد الكورالى. والموسيقى البيزنطية - فى صورتها النقيّة غير المحرّفة - هى أيضاً موسيقى «مونودية» باستثناء ما كان يتجلّى من حين لآخر فى أداء الكوروس مما قد يُستباح تسميته بالموسيقى المصاحبة. وما تزال هذه الطريقة من الغناء سائدة حتى اليوم فى أنحاء الكنائس الشرقية التى لم تصل إليها الموسيقى الغربية.

تدوين الموسيقى البيزنطية

وما من شك فى أن طريقة تدوين الموسيقى البيزنطية قد تطورت مستقلة عن طريقة تدوين الموسيقى اليونانية الكلاسيكية، وينبغى احتسابها ضمن المنجزات الهامة للحضارة البيزنطية، فهى تدوين غنائى بحت يشتمل على نوعين يُستخدم أحدهما فى الترتيل الموسيقى لأجزاء الإنجيل والآخر فى الغناء البحت، فإذا هذه الطريقة من التدوين تتيح لهم الانفتاح على عالم جديد كل الجدّة. وكان البيزنطيون يستخدمون علامات ذات إشارات تصوّر الميلودية وسيرها دون أى توضيح لقيمتها الزمنية، وذلك بدلاً من التدوين بالأحرف اليونانية التى كانت رموزاً تمنع اللبس بين النغم. ولم يكتمل تطور أقدم طرق التدوين إلا حوالى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر، فتشكّلت إشارات التدوين البيزنطى (نيما)[١٥٢] فى مجموعات ثلاث أساسية ترجع إلى القرون الوسطى، تتفرّع عنها مجموعات ثانوية عديدة ومجموعة واحدة أكثر حداثة، وهى علامات تشبه علامات «التلاوة الحسنة» ما يزال خبراء العلم الموسيقى عاجزين عن تفسيرها بطريقة أكيدة. ولم تلبث طريقة التدوين البيزنطى أن تغيّرت خلال الفترة من القرن الثانى عشر حتى القرن الرابع عشر، وأضافت الطريقة الجديدة إلى العلامات السابقة عدداً وفيرا من العلامات الجديدة أمكن عن طريقها تدوين كل الدقائق التى تشتمل عليها هذه الموسيقى والتعبير عنها. ثم كان الإصلاح الثالث الذى أثرى هذه الطريقة باستحداث رموز التأشير اليدوى التى كان يؤديها قائد المنشدين[١٥٣]، وبذلك أمكن إدراج التنميقات الزخرفية الصوتية [النقرشة][١٥٤] ضمن التدوين الموسيقى بما ساعد على الوقوف على أسلوبهم فى النقرشة بأكثر مما كانت تتيحه طرق التدوين القديمة.

ومع أن الموسيقى البيزنطية لم ترق إلى مستوى الموسيقى العالمية مثل الموسيقى اليونانية الكلاسيكية، فإنها غدت ركيزة لموسيقى «المسيحية الشرقية» حتى عُدّت على قدم المساواة مع الموسيقى «الجريجورية». غير أن ثمة صلة وثيقة تربط بين هذين الفرعين من الترتيل «المونودى» [أى بدون المصاحبة الموسيقية أو الهارمونية] هى أن أصل الموسيقى الغربية لا يرجع إلى روما وإنما إلى القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية، وكانت اللغة اليونانية هى اللغة الشعائرية للدين الجديد حتى نهاية القرن الثالث الميلادى. ومازال الجزء الأول من القُداس الكاثوليكى يبدأ بعبارة يونانية هى: «كيرى إليصون»(١٥٥) بمعنى «يارب ارحمنا». واستمر التأثير المنبثق من الشرق شائعاً فى الغرب عن طريق بيزنطة تتفاوت فعاليته قوة وضعفاً حتى بلغ الذروة خلال حكم البابوات المنحدرين من أصل سورى ويونانى [أثناء القرن الثامن] وظلّ هذا التأثير ملحوظاً حتى انقسام الكنيسة فى عام ١٠٥٠.

الفصل الرّابع

التّرتيل الجريجوري

ظهر بالكنائس الغربية فى أواخر القرن السادس أسلوب جديد للترتيل ابتكره البابا جريجوريوس الأكبر الذى وضع تقنيناً لطقوس العبادة وأضاف إصلاحات شتى إلى أصول الموسيقى الدينية، فإذا الترتيل الجريجورى يلعب دوراً جوهريا فى توحيد موسيقى الطقوس الكنسية التى كانت تختلف باختلاف البلدان نظراً لانقطاع المواصلات واستقلال القساوسة بكنائسهم وصعوبة حفظ الألحان وتناقلها فى غيبة التدوين الموسيقى الذى لم يكن قد ظهر بعد. وسمّى الترتيل الجريجورى «بالترتيل المُرْسل»(١٥٦) لعدم تقيّده بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها، ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنمّقة(١٥٧) التى تدور حول الأنغام الأصلية فى الميلودية والتى كانت قد أدخلت ضمن الإنشاد الكنسى البيزنطى كما سبق ذكره.

وبهذا يكون جريجوريوس الأكبر قد أرسى قواعد الطقوس الكنسية المسيحية وزادها تدعيماً، كما احتفظ بأقدمها وهى طقوس الصلوات اليومية(١٥٨) [وتسمىّ أيضاً «صلوات السواعى»] وترتيل المزامير «البصلموديات» والأناشيد ثم طقوس القداس. وتقوم طقوس الصلوات التسعة اليومية على ترتيل المزامير الملحّنة «البصلموديات» بأسلوبى الترديدات والمجاوبات الذى نشأ أصلاً بالأديرة السورية، والذى بدأ بمجموعتين غنائيتين من مناطق صوتية متعارضة، يمثل الذكور مجموعة الأصوات الخفيضة وتمثل الإناث أو الغلمان مجموعة الأصوات الحادة، وإن انتهى الأمر بتشكيل المجموعتين من الذكور.

ومن نماذج المزامير بطريقة المجاوبات مزمور نور الرؤيا «والآن يمكنك أن تطلق عبدك يا سيّد»(١٥٩) (فقرة ٨ من التسجيل الموسيقى). حيث تقوم مجموعة الذكور من طبقة الباريتون وحدها بإنشاد خط لحنى واحد يشتمل على عدد من النغمات لا تتعدّى الأوكتاف، ويُنشد الجزء الأول من هذا المزمور بطريقة المجاوبات.

وقد دخل «النشيد» أو المديح(١٦٠) ضمن المجموعة الموسيقية فى طقوس الصلوات اليومية [صلوات السواعى] منذ القرن السادس غير أن كنيسة روما ظلت تقاومه حتى القرن التاسع، ثم مالبث أن صار مصدراً للابتكار الموسيقى الكنسى طوال العصور الوسطى، نسوق نموذجا له نشيد «فلتبتهج الأرض ابتهاجاً»(١٦١) (فقرة ٩ من التسجيل الموسيقى).

القداس

وينتظم القداس - وفق الترتيل الجريجورى - أجزاء ثابتة لا يطرأ عليها تغيير(١٦٢)، وأجزاء تتغير وفقاً لمناسبة إقامة القداس سواء فى الأعياد أو الاحتفالات الدينية(١٦٣). أما أجزاؤه الثابتة فهى:

(أ) افتتاح التضرّع(١٦٤) Kyrie:

ويتكون من تسع تضرّعات باللغة اليونانية التى هى لغة الكنيسة الشرقية: ثلاثة منها هى العبارة المستعارة من الطقوس الوثنية التى تعنى «ياربّ ارحمنا(١٦٥) Kyrie eleison، وثلاثة أخرى هى عبارة «يا مسيح ارحمنا»(١٦٦) Christe eleison، وقد أضافها البابا جريجوريوس، والثلاثة الأخيرة تكرار للثلاثة الأولى (فقرة ١٠ من التسجيل الموسيقى).

(ب) تمجيد الرب(١٦٧) Gloria:

حيث ينشد الكاهن عبارة «المجد لله فى الأعالى»(١٦٨) Gloria in excellis Deo، وتستمر جوقة الكورال فى إنشاد عبارة «وعلى الأرض المحبة بين القوم المحبّين»(١٦٩).

(جـ) الإيمان(١٧٠) Credo:

ويبدأ باعتراف الكاهن بإيمانه بإله واحد(١٧١) وذلك بتلاوة النصوص وإجراء الطقوس المذهبية التى تتميز بها كنيسة روما عن كنائس المذاهب الأخرى.

(د) التقديس(١٧٢) Sanctus:

وترديد هذه الكلمة التى تعنى «القدّوس» هو تقليد مأخوذ فى الأصل عن التراتيل اليهودية.

(هـ) الختام :

بترديد عبارة «ياحَمَل الرب الذى يحمل خطايا العالمين» ثلاث مرات(١٧٣) Agnus Dei، وقد أضيف هذا الختام فى القرن الثامن.

وأما أجزاء القداس الخاصة التى تتغير وفقاً للمناسبات أو الأعياد الموسمية والتى تسميها الكنيسة القبطية «بالأواشى الصغيرة فهى:

(أ) فاتحة القداس[١٧٤] Introitus :

أو رفع بخور «باكر» الذى يميّز القداس الخاص عن القداس العادى بإنشاد فرقة الكورال عند دخول موكب الكهنة للطواف بأسكنة الكنيسة[١٧٥].

(ب) التمهيد[١٧٦] Graduale :

وهو جزء تصويرى موسيقى يسبق تلاوة نصوص الكتاب المقدس، ويتكون من إنشاد كورالى يليه غناء منفرد ثم إنشاد كورالى يضم فى الكنيسة الغربية مجموعة من الأناشيد أو المجاوبات المشتق أغلبها من مزامير داود، والتى ترتّل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولس الرسول فى القسم الثانى من القداس المسمى «بالقسم التعليمى»، كتمهيد «راعينا[١٧٧]» (الفقرة ١١ من التسجيل الموسيقى).

(جـ) تقديم القربان[١٧٨] Offertorium :

وهو الجزء الذى تنشده فرقة الكورال خلال تقديم الكاهن للقربان.

(د) التناول[١٧٩] Communio :

وهو إنشاد جمهور المصلين بالاشتراك مع فرقة الكورال. ويضاف إلى القداس الخاص درسان دينيّان مناسبان يُرتَّلان على وتيرة واحدة من نغم واحد، وينتهى الترتيل برفع صوت أو بخفضه بمقدار بُعد كامل عن النغم الأصلى. ويستطرد مُقدّم المرتّلين فى إنشاد عدد من عبارات «التهليلات» و«الشكر لله»[١٨٠] وعبارة «آمين»[١٨١] أو هللّويا[١٨٢] Alleluia، وتستبدل التهليلات فى أيام الكفارات والمناسبات الحزينة بلحن الاستطالة الغنائية[١٨٣] وهو شبيه بلحن التمهيد غير أنه لا يُرتَّل بطريقة المجاوبة بل بصوت واحد.

وعلى هذا النحو يمكن إضافة فقرات كورالية أخرى واستطالات غنائية من أغان فردية طويلة خلال وقفات الكاهن عن متابعة الطقوس تثبّت فى أذهان المصلّين ما تلاه عليهم من النصوص، مثال ذلك استطالة «يارب لا على حسب خطايانا تعاملنا ولا على حسب آثامنا تكافئنا»[١٨٤] (فقرة ١٢ من التسجيل الموسيقى).

إصلاحات البابا جريجوريورس الأكبر

وقد شهدت فترة الأربعة عشر عاماً التى أمضاها جريجوريوس الأكبر فى كرسى البابوية إصلاحات مهمّة كان لها أكبر الأثر فى العصور التالية، ومن أهم هذه الإصلاحات :

(أ) **جمع الصيغ الموسيقية وتقنينها وإعادة تأسيس مدرسة الغناء** التى كان القديس سلفستر قد أنشأها فى روما عام ٣١٤م وظلت تواصل رسالتها حتى عام ٣٣٥م ثم أعاد القديس هيلاديوس تأسيسها بعد قرن من الزمن. وقد عهد البابا جريجوريوس إلى هذه المدرسة بحفظ تراث الغناء الدينى وتنميته وفق تقاليده الخاصة، وإعداد المنشدين الجماعيين والمرتّلين الفرديين الذين تخصّصوا فى «الترتيل المُرْسَل» الذى ابتكره جريجوريوس الأكبر نفسه.

وقد انتشرت «المجاوبات الغنائية» فى العالم المسيحى بأسره وانتقلت إلى أيرلندا وأطراف إمبراطورية الفرنجة. وأضفت هذه المجاوبات [بأسلوبها الذى يقيم التعارض فيما بين مجموعتى الإنشاد] على موسيقى الكنيسة ملامحها طوال العصور الوسطى. ولم يكن الغناء الكورالى فى عصر البابا جريجوريوس إنشاداً لأدوار موزّعة بل كان لحناً واحداً تنشده فرقة المغنّين معاً، على حين عُدّ الغناء الفردى خروجاً على التقاليد وذلك لاستخدامه الإضافات الزخرفية، وأُسند الإنشاد الذى كان يؤديه جمهور المصلّين إلى طائفة من المغنين المدرّبين تدريباً خاصّاً حتى أصبح لكل كنيسة من كنائس روما فرقة منشدين خاصة بها.
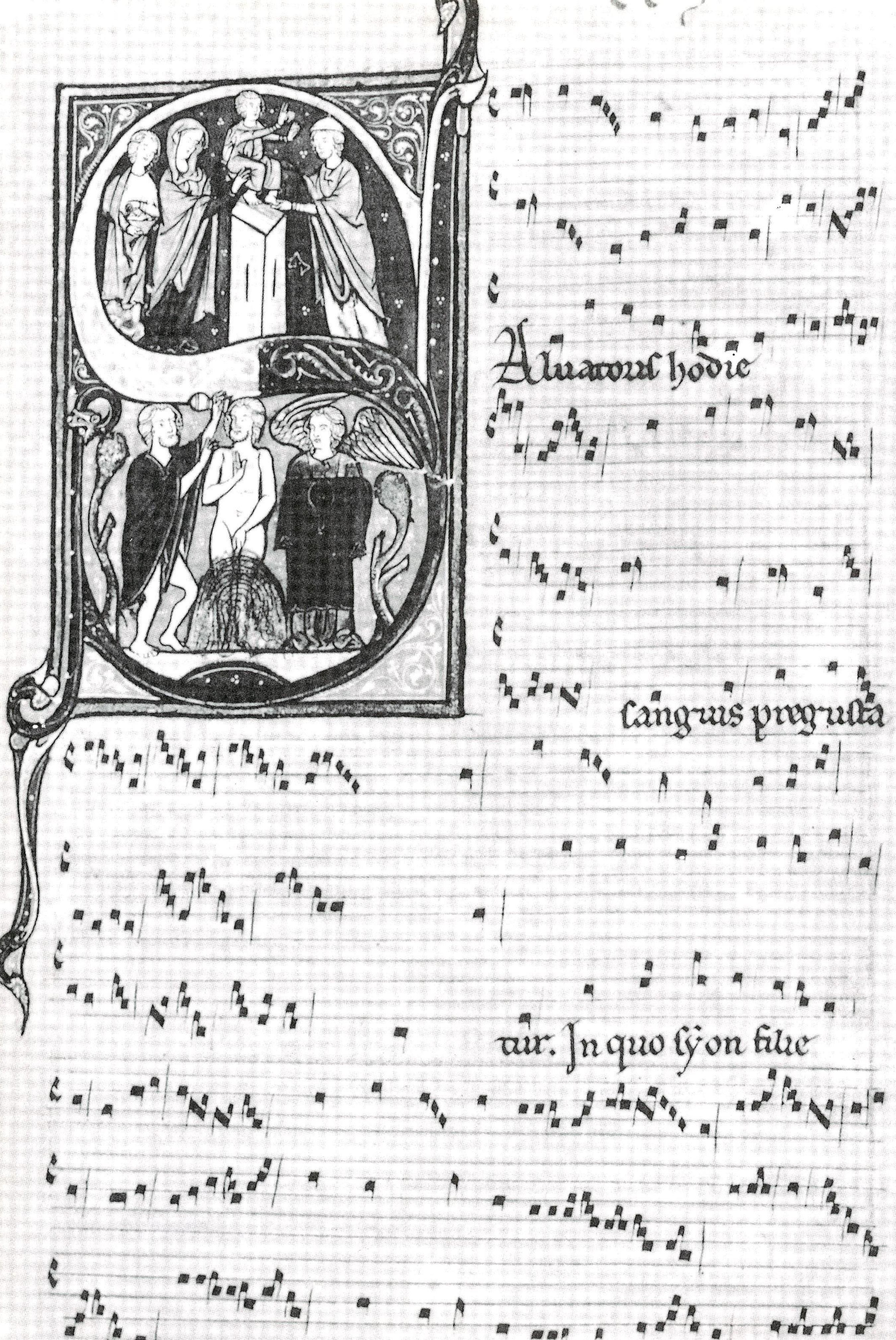
(ب) **توحيد لغة الإنشاد الدينى :**

وقد أحلّ جريجوريوس الأكبر اللغة اللاتينية محل جميع اللهجات المحلية التى سادت فى أغانى الكنائس مثل لهجة الغال واللهجات الإسپانية، ولم يُبق إلا على بعض أناشيد أمبروزو بلهجة راڤينا الدارجة.

(جـ) **التعقيبات النثرية**[١٨٥] :

وكان البابا داماسوس قد نقل من كنيسة بيت المقدس إلى الكنيسة الغربية طريقة إنشاد ميلوديات منمّقة (منقرشة) عند الأحرف الساكنة فى نهاية الكلمات على غرار «آهات» الغناء العربى القديم، وقد استخدمت هذه الطريقة خاصة فى ترتيل التهليلات إلى أن أصبحت أساساً للاستطرادات الغنائية التى كانت تُبثّ بين أجزاء الترتيل الأساسية. وتناول الإصلاح الجريجورى هذه الاستطرادات جميعا وأطلق عليها «التعقيبات النثرية»، إذ كانت ميلوديات تتلو النص الدينى وكانت فى بادئ الأمر من كلام منثور. وثمة نموذج مقتطف من التهليلات بعنوان «هلّلويا: يا رب بقوتك يفرح الملك، وبخلاصك يبتهج»[١٨٦] (فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقى). ويبدأ الإنشاد بكلمة هلّلو يا بصوت منشد منفرد يعقبه ترديد المجموعة لذات الكلمة بنفس اللحن، يليه تنويع على لحن التهليل تعقيباً على أصل لحن الكلمة، ثم يعود المنشد الفرد مستطرداً الإنشاد الدينى على نمط نغمى مماثل لنغم الاستهلال بتحرّر وانطلاق.

(لوحة ٢٧) التدوين الجريجورى ◄



Aluatoris hodie
sanguis pregusta
tur. In quo syon filie

(د) الترتيل المُرْسَل :

وقد اعتمد الترتيل الجريجورى على إنشاد ميلوديات عارية من الهارمونية، فكان أفراد الفرقة الكورالية ينشدون أنغاماً متحدة الصوت أى من سطر لحنى واحد دون مصاحبة هارمونية، وهو من هذه الناحية شبيه بأسلوب الغناء العربى والشرقى القديم فى عدم اعتماده على الهارمونية بل على تعميق الميلودية بشتى الزخارف والاستطالات.

وقد نظم جريجوريوس الغناء فى ميلوديات تكوّن مجموعة من ثمانية مقامات: أربعة منها تحمل أسماء يونانية هى المقامات الكنسية الأربعة الرئيسية، ويتكون كل منها من مسافة أوكتاف فوق نغمته الأساسية التى ينتهى عندها الغناء، وأربعة مقامات مشتقة من الأربعة الرئيسية وتتكون من المسافة الخامسة التامة فوق نغمة الأساس والمسافة الرابعة التامة تحتها. ويتخذ كل من هذه المقامات الأربعة اسم المقام الأساسى المشتق منه مضافاً إليه مقطع «تحت»[١٨٧]، وأعطى المقامات الكنسية أرقاما تُغْنى عن استعمال أسمائها اليونانية، رئيسية كانت أم مشتقة (لوحة ٢٧):

المقام الأول : المقام الدُّورى - من نغم رى إلى جوابه، ويرتكز على نغم رى

المقام الثانى : المقام تحت الدُّورى - من نغم لا إلى جوابه، ويرتكز على نغم رى

المقام الثالث : المقام الفريچى - من نغم مى إلى جوابه، ويرتكز على نغم مى

المقام الرابع : المقام تحت الفريچى - من نغم سى إلى جوابه، ويرتكز على نغم مى

المقام الخامس : المقام الّليدى - من نغم فا إلى جوابه، ويرتكز على نغم فا

المقام السادس : المقام تحت الليدى - من نغم دو إلى جوابه، ويرتكز على نغم فا

المقام السابع : المقام الليدى المختلط[١٨٨] - من نغم صول إلى جوابه، ويرتكز على نغم صول

المقام الثامن : المقام تحت الليدى المختلط - من نغم رى إلى جوابه، ويرتكز على نغم صول[١٨٩]

(فقرة ١٤ من التسجيل الموسيقى).

وجاء استخدام الأسماء اليونانية فى تسمية المقامات الكنسية الثمانية مخالفاً لاستخدامها فى تسمية المقامات اليونانية، وأصبح الاصطلاح الموسيقى الواحد يعنى مقامين مختلفين فى زمنين متباعدين، وإن لم يقف هذا عائقاً أمام تداول المقامات الكنسية الثمانية وانتشار استعمالها انتشاراً واسعاً.

كذلك ابتكر جريجوريوس أربعة أساليب للتلحين الموسيقى تستهدف إبراز معانى كلمات النصوص الدينية التى تُرتَّل فى الكنيسة وهى:

١ ـ **أسلوب التلحين المقطعى**[١٩٠] : ويقوم على مقابلة بين كل نغم من أنغام الميلودية ومقطع من مقاطع الكلمة .

٢ ـ **الأسلوب الرمزى**[١٩١] : ويقوم على مقابلة بين بضعة أنغام قليلة ومقطع واحد من مقاطع الكلمة .

٣ ـ **أسلوب المزامير «البصلمودى»**[١٩٢] Psalmodic : ويقوم على مقابلة بين صوت بشرى يؤدى نغماً وعدّة مقاطع ، وهو ما يجرى عليه ترتيل نصوص الكتاب المقدس والمزامير «البصلموديات» .

٤ ـ **أسلوب التنميق الزخرفي «المنمّق»**[١٩٢] Melismatic : ويقوم على مقابلة بين العديد من الأنغام ومقطع واحد ، بالإضافة إلى استطالات زخرفية تنميقية وتعقيبات على غرار ما يجرى فى إنشاد التهليلات مثلما هو وارد بـ(فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقى) .

الفصل الخامس

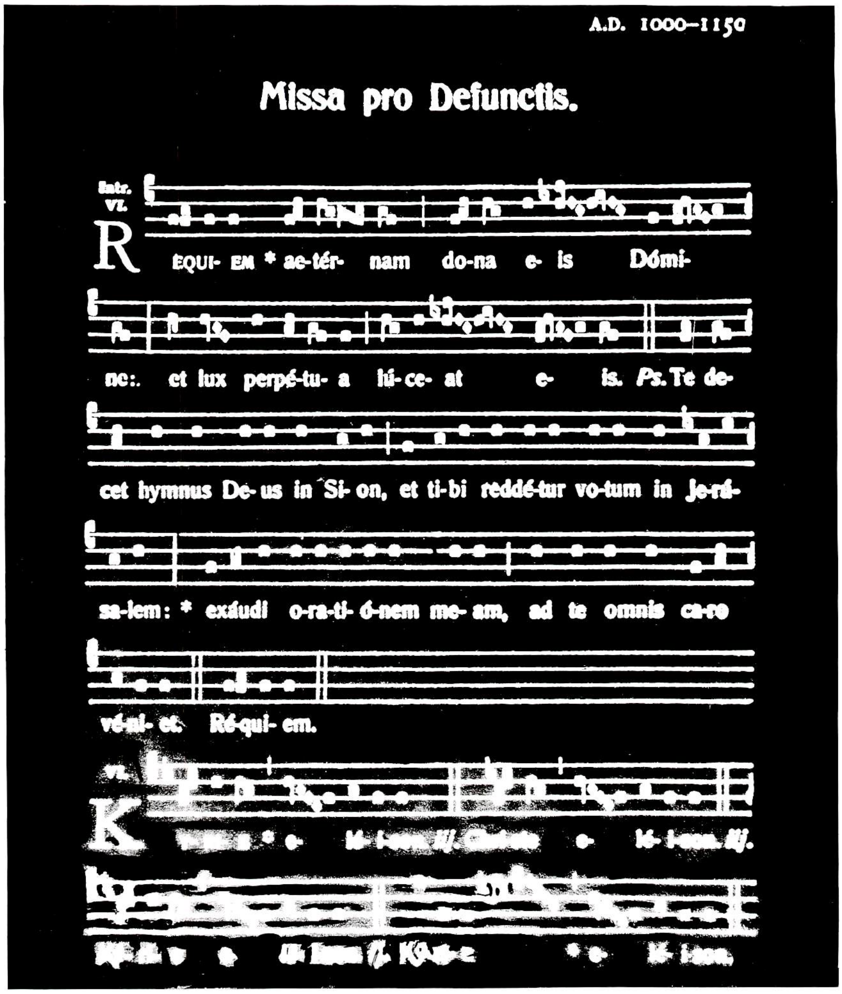
العصر الوسيط

موسيقى الأديرة الرومانية النزعة

ديركلونى

أطلق مؤرخو الفن اسم العصر الرومانى النزعة «الرومانسك» على الفترة الواقعة بين القرن السادس والقرن الثانى عشر التى قامت موسيقاها الدينية على أساس الترتيل الجريجورى برغم انعدام تأثير روما على مظاهر الحياة خلال هذه الفترة. وجاءت هذه التسمية على غرار إطلاق اسم «اللغة الرومانية» على اللغة اللاتينية التى شاعت فى أنحاء الإمبراطورية الرومانية، فقد كان الفن المسيحى الذى نما خلال هذه الفترة خليطاً من فنون الشمال والشرق الأسيوى أكثر منه وليداً للثقافتين اليونانية والرومانية القديمتين، وذلك فى أعقاب غزو البرابرة الزاحفين من شمالى أوربا وانتقال مركز السياسة والحياة الاجتماعية والثقافية من روما إلى القسطنطينية التى ظلت مركز الإشعاع الفكرى والحضارى طوال عشرة قرون عاشتها بقية بلاد أوربا فى ظلام حضارى وبؤس اقتصادى وإفلاس سياسى ظلت تصارع خلاله من أجل استعادة قوتها والظفر بثروات جديدة. وكان من الطبيعى خلال هذه الفترة أن تقع الكنيسة الغربية تحت تأثير حضارة الشرق البيزنطية وتقاليد البرابرة الشماليين وموسيقاهم القومية الميلودية البارزة الإيقاعات، كما كان لشارلمان فضل كبير فى صهر الثقافات الرومانية والشرقية والتيوتونية فى أسلوب موسيقى واحد لم يلبث أن بلغ ذروة الكمال، فإذا الإنشاد يتألق فى عدد من الأديرة التى ما لبثت أن أصبحت معاقل مهمّة لنشر الموسيقى الدينية الرومانية النزعة القائمة على فن الترتيل الجريجورى ولتطوير هذه الموسيقى أيضاً.

ولعب الراهب أُودُو رئيس رهبان دير كلونى دوراً مهمّاً هو الآخر فى نشر الأسلوب الرومانى النزعة فى الموسيقى الدينية، فقد اهتم بتعليم الغناء الكورالى كما دوّن طريقة تعليمه [للغناء الكورالى]



(لوحة ٢٨) التدوين بالحروف اللاتينية.

فى كتاب تعليمى أصاب نجاحاً كبيراً، وبلغت التراتيل المؤدّاة فى ديره يومياً أكثر من مائة ترتيلة من المزامير. وهو أيضا الذى نظم الأنغام الموسيقية السبعة المعروفة لنا اليوم على هذا النحو [لا - سى - دو - رى - مى - فا - صول] ورمز إليها على التعاقب بالأحرف اللاتينية[١٩٤]، فكان بذلك مبتكر أول تدوين للأنغام على الطريقة الحديثة بالأحرف بعد طريقة التدوين برموز التذكّر[١٩٥] التى ابتكرها البابا جريجوريوس الأكبر، وماتزال البلاد الناطقة بالإنجليزية والألمانية تشير إلى الأنغام حتى اليوم بهذه الحروف الأبجدية (لوحة ٢٨). كذلك قام بتحديد درجات الأنغام الموسيقية والأبعاد الموسيقية للمقامات الجريجورية بصورة دقيقة من خلال إجراء قياسات رياضية على آلة «المونوكورد»[١٩٦]. وكان نشر المقامات الجريجورية الثمانية [الأربعة الأصلية[١٩٧] المأخوذة عن الإغريق والأربعة الإضافية[١٩٨] التى ابتكرها البابا جريجوريوس بنفسه] يتم عن طريق الحفظ والسماع من المنشدين خريجى مدارس الغناء الجريجوريانى إلى أن وضع أودُو تدويناته فى كتبه التعليمية، فأمكن بفضلها تعليم المغنين فى بضعة أيام القراءة الفورية للنوتات وإنشاد الموسيقى مباشرة بمجرد قراءة نصوصها الموسيقية المدوّنة دون التردّى فى الأخطاء التى كانت تقع نتيجة الاعتماد على الذاكرة برغم التدريب الطويل.

وقد أدخل الراهب «جويدو دارتسو[199]» فى القرن الحادى عشر تعديلاً على طريقة الراهب «أودو»، عندما ابتكر أساس التدوين الموسيقى الحديث على المدرّج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التى تحصر فيما بينها مسافات أربع، ورتّب الأصوات بحيث يوضع كل منها فى مكان خاص من الصف مهما تكرر فى الميلودية، وجعل بعض الأصوات تتخذ مركزها على الخطوط نفسها، على حين تقع غيرها فى المسافات المحصورة بين الخطوط، وبذلك تكون الأصوات المصفوفة على خط واحد أو التى تقع على مسافة واحدة مطابقة لبعضها البعض. واستبدل دارتسوبالحروف اللاتينية التى سَمّى بها أودو الأنغام السبعة حروفاً أخرى هى التى نستعملها اليوم [دو - رى - مى . .] وهى الحروف التى تبدأ بها الأبيات السبعة التى تشكّل نشيد القديس يوحنا[200]. وقد بقى نغم «أوت» مستخدماً بين الفرنسيين إلى أن استبدل به فيما بعد لفظ «دو» تخفّفا، ويسترعى انتباهنا أن دارتسو قد اشتق اسم النغم السابع «سى» من الحرف الأول فى كل من الكلمتين «القديس» [سان] و «يوحنا».

وقد نظر كل من أودو وجويدو إلى الموسيقى على أنها فن يستهدف تمجيد الخالق والإعلاء من شأن الجمال الكونى من خلال الصلاة، على عكس بويثيوس وزميله كاسيودوروس اللذين نظرا إلى الموسيقى على أنها جزء من علوم الرياضيات يفيد منه الفلاسفة لا الموسيقيون. وإذا كان دير كلونى قد تحول على يد أودو ودارتسو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة، وصدر عنه الكتابان المهمان اللذان وضعهما «أودو» و«دارتسو»[201]، فقد سجّل الفنانون قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال فوق تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة «هيو» هى آية من آيات جمال المعمار والنحت والنقش البارز فى القرن الحادى عشر. ويتكون تاج كل عمود من أربعة أوجه، وتمثل هذه الأوجه الثمانية لتاجى العمودين الأنغام الثمانية التى ترتّل بها المزامير «البصلموديات» المقدسة كما ترمز إلى الفضائل الإنسانية، مما يؤكد مكانة الموسيقى الرفيعة لدى رهبان ديركلونى.

ويتضمن الوجه الأول عبارة «هذا هو النغم الأول فى نظام الأنغام الموسيقية» وصورة فتى حزين يعزف على آلة وترية شبيهة بالعود لعلها تصور ترتيل كلمات البيت الرابع من المزمور الثالث والأربعين «ولسوف أبتهل عندئذ لله وحده فى عليائه، هو الذى منحنى المرح فى شبابى، فحمداً لك ياربىّ على نعمتك حمداً يلهج به لسانى على أنغام القيثارة. وأنت يانفسى. . . . . لماذا الشجن ولماذا ترهقيننى بالقلق؟». ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تطهير النفس من عناصر الشرّ وإضفاء السكينة عليها، على غرار قصة داود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاول، وهو الحادث الذى يصوّره الكتاب المقدّس باعتباره نبوءة بانتصار المسيح على الموت وفوزه على الشيطان (لوحة ٢٩).

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل «النغم الثانى» صورة راقصة تقرع دفًا صغيراً لعلها تشير إلى أحد أبيات الترنيمة الثامنة والستين التى تُرتّل عادة فى موكب فاتحة قداس «أحد السَّعف»، وقد سار المنشدون فى المقدمة يتبعهم عازفو الآلات وبينهم فتيات يقرعن الطبول، ويلعب الدف فى هذا النقش دوراً فى إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذى يسبق إجراء طقوس القداس (لوحة ٣٠).

ويسجل الوجه الثالث عبارة «النغم الثالث رمز قيامة المسيح» إلى جانب صورة آلة وترية من فصيلة «الليرا» بعد أن أضيف إليها صندوق صوتى، وإن تكن فى الواقع إحدى نماذج آلة السنطير الشائعة فى القرن الحادى عشر، كما تمثل الآلة الأسطورية التى كان يعزف عليها داود أثناء ترتيل «المزامير»، وقد صوّرت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبى الأفقى. وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرّع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة فى دعاء «كيرى إليصون - كريستى إليصون» أى ارحمنا ياربّنا - ارحمنا يامسيح، وهو الدعاء الذى يتردد ثلاث مرات رمزاً للثالوث المقدس (لوحة ٣١).

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات «النّواح»(٢٠٣) الجنائزية فى صورة شاب يقرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التى تُنشد تلك «البكائيات» بمصاحبتها (لوحة ٣٢).

وقد نقشت الصور التى تمثل الأنغام الأخرى على أوجه تاج العمود الثانى غير أنها انطمست بما لم يعد يفصح عن معالم العازفين وآلاتهم.

ونتبين فى صور الأنغام مجموعتين من العازفين: مجموعة العازفين الواقفين أو السائرين فى المواكب الذين يستخدمون الدفوف والصنوج والأجراس وبعض أنواع الأبواق، ومجموعة العازفين الجالسين أو الساكنين الذين يعزفون على آلات وترية، وهو ما يشير إلى وجود نوعين من التراتيل هى: التراتيل الموكبية وكانت ميلودياتها من طبيعة بارزة الإيقاع على غرار ميلودية «المارش»، ثم التراتيل الساكنة الهادئة الإيقاع التى توحى ميلودياتها بعمق التأمل.

فن الإنشاد

ولقد أنارت تعاليم «أودو» الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة، كما أعانت على تطوير فن الإنشاد الكورالى، وظهور أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة، وبدء المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزعة على عدة أسطر لحنية، وهو الأسلوب الذى ظهر فى القرون التاسع والعاشر والحادى عشر ولحقه التطور خلال العصر القوطى إلى أن بلغ الذروة فى عصر النهضة.

(لوحة ٢٩) **«هذا هو النغم الأول»** : عازف القيثارة. تاج عمود بكنيسة هيو. تصوير جيرودون.



(لوحة ٣٠) «هذا هو النغم الثانى»: الراقصة بالدف. تاج عمود بكنيسة هيو
. تصوير جيرودون.



(لوحــة ٣١) «هذا هو النغم الثالث: رمز قيامة المسيح»: آلة السنطير. تاج عمود بكنيسة هيو. تصوير جيرودون.



(لوحـــة ٣٢) هذا هو النغم الرابع : أغنيات النواح الجنائزية. شاب يقرع مجموعة الأجراس الصغيرة. تاج عمودمن كنيسة هيو. تصوير جيرودون.



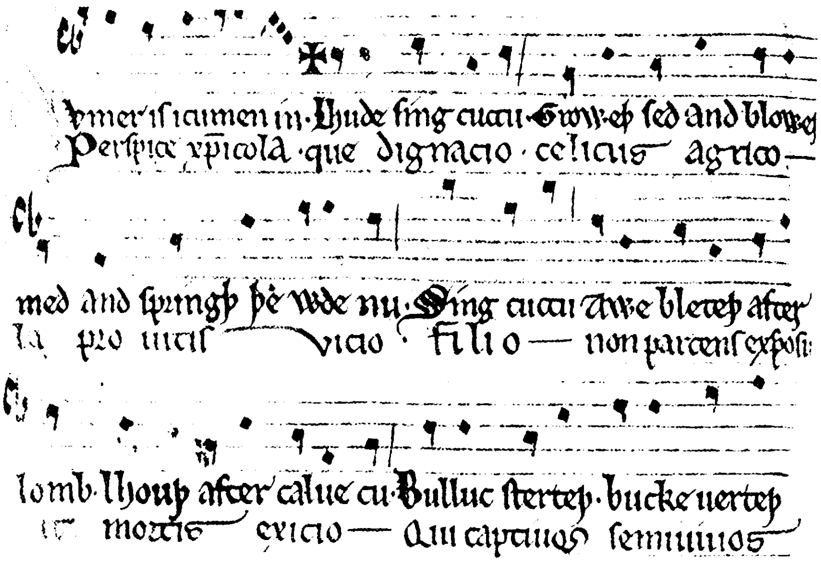
كان الغناء الجريجورى يشتمل على الميلودية المفردة المجردة من أى تنسيق هارمونى، إذ لم يكن يصاحبها أى نسيج غنائى تختلف ميلوديته عن الميلودية المرتّلة سواء كان ذلك أثناء الإنشاد من مغن منفرد واحد أم من جماعة من المنشدين الكوراليين، فعلى حين يرتّل المغنى المنفرد الميلودية دون مصاحبة، يصاحبه المنشدون بميلودية واحدة بالذات فى «وحدة نغمية».

وقد أعان ظهور «الأورغن ذى الأنابيب» على تنظيم الأسلوب الموسيقى للغناء الفردى والكورالى بمدارس الغناء الملحقة بالأديرة «ذات النزعة الرومانية»، فقد كان الأورغن يعزف إثنى عشر نغماً منها ستة أنغام أصلية وستة ذات بُعد رابع أدنى من درجات الأنغام الأصلية(٢٠٤). ومن هنا نقل بعض المغنين هذا التنسيق إلى الغناء فوزّعوه على صوتين أحدهما الصوت الغنائى الأساسى(٢٠٥) والآخر هو الصوت المصاحب المرتجل(٢٠٦)، أى الذى يرتجله المغنى المصاحب للمغنّى الأصلى بإنشاد الميلودية نفسها منقولة على بُعد رابع أعلى من الصورة الأصلية أوعلى بُعد خامس أدنى منها ومتوازية معها فى ارتفاع أنغامها أو هبوطها أثناء سيرها. ويعدّ التنسيق المبدئى المرتجل المسمّى «بالأورجانوم المتوازى»(٢٠٧) ـ نسبة إلى الآلة التى أوحت بها ـ أولى بشائر الأسلوب البوليفونى المتعدد الخطوط الميلودية. وأوضح نموذج للأورجانوم* الحر، هو نشيد «فليكن مجد الرب»(٢٠٨) (فقرة ١٥ من التسجيل الموسيقى).

ولم يلبث الخطّان الميلوديّان المستخدمان فى إنشاد الطبقات الصوتية الأربعة [سوپرانو ـ كونترالطو ـ تينور ـ باص]، أن تضاعفا وذلك بتكرار خط الميلودية الأصلية على بُعد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى، وتكرار خط ميلودية الأورجانوم المرتجل على بُعد الأوكتاف(٢٠٩) الأعلى أو الأدنى (لوحة ٣٣)، فإذا الخط الميلودى الأصلى يسير موازياً لخط الأورجانوم الذى جرت العادة أن يكون على بُعد المسافة الرابعة التامة تحت خط الميلودية الأصلية، يصاحبهما خطّان متوازيان آخران أحدهما على بُعد الأوكتاف الأعلى من خط الميلودية الأصلية والثانى على بُعد الأوكتاف الأدنى من خط الأورجانوم، إلى أن تلتقى الخطوط الأربعة فى النهاية لتنشد معاً نغماً واحداً يمثل «خاتمة الإنشاد» أو القفلة(٢١٠).

وسرعان ما اهتزّت قاعدة التزام التوازى المطلق بين خطوط الميلودية والختام بنغم واحد عندما أخذ مُنْشد خط الأورجانوم يُطيل فى إنشاد النغم الأخير [حتى سُمّى بالتينور التى تعنى باللاتينية «المُمْسك» وذلك

* Organum الأورجانوم هو أقدم مظاهر الهارمونية، بدأ التعرف عليه خلال القرن التاسع الميلادي، ويقوم علي الهارمونيات التي تنشأ بشكل تلقائى عن الغناء الجماعي. ويتحدّد وفقاً للطبقات الصوتية [سوپرانو ومتزو سوپرانو وآلطو للنساء، وتنور وباص للرجال] حيث تتولّد الهارمونية فى هذه الحالة عن الأداء المباشر للأصوات التى تتألف عادة من مسافات هارمونية [رابعة وأوكتاف]. ويعدّ كل ما طرأ علي علوم الهارمونية فيما بعد بمثابة التطور العلمي في مجال الاختيار والانتقاء [م. م. م. ث].



(لوحـــة ٣٣) التـــدوين الموسيقى «الأورجانوم». غناء متعدد الأصوات من القرنين ١٣ أو ١٤ بالتدوين الروماني.

لإستمساكه بالنغم وإطالة إنشاده له] فى حين انطلق مُنشد الميلودية الأصلية يرتجل على هواه خاتمة للميلودية الأصلية، بل لقد غدا هذا التحرّر ضروريًا هروباً من المصادمات الصوتية المعيبة(٢١١) الناجمة أحياناً عن إنشاد ميلودية أصلية من مقامات معينة موازية لخطوط أورجانوم مصاحبة. وهو ما دفع بعض الموسيقيين إلى كسر قاعدة الالتزام بالتوازى المطلق بين الميلودية الأصلية وخط الأورجانوم على بعد المسافة الرابعة تحت الأساس، وذلك باستخدام أبعاد موسيقية أخرى مثل الأبعاد الثانى والثالث والخامس والسادس، وإن أبقوا على الالتزام فى البدء بنغم متّحد بين الخطين والانتهاء بنغم متّحد أيضاً أو بالنغم نفسه على بُعد الأوكتاف.

غير أن الخطوة الأولى نحو الكتابة الموسيقية بأسلوب «الأورجانوم الحر»، ظلت مقصورة طوال القرن العاشر على حالات التهرّب من وقوع المصادمات الصوتية المعيبة، مثال ذلك نشيدا «هلّلويا.... فقد قام المسيح»(٢١٢) (فقرة ١٦ من التسجيل الموسيقى)، و«المجد لملك الملوك(٢١٣)» (فقرة ١٧ من التسجيل الموسيقى)، حيث يبدأ الإنشاد بأداء كلمة «هلّلويا» مرتين فى شكل نغمى مركّب يعتمد على استطالة النغم فى المقطع الثانى من الكلمة «... ويا»، وتُستطرد هذه الاستطالة النغمية فى المرة التالية وكأنها تنمية للشكل النغمى الذى تُؤدَّى به أول مرة، ويكون غناء لحن «هلّلو يا» من خط ميلودى وحيد ما إن ينتهى حتى يتداخل معه لحن خط الأورجانوم الذى ترتفع نغماته فوق طبقة الخط الأصلى من طبقة الباريتون، وكلما انتهت شطرة من شطرات الشعر والنغم يلتقى الصوتان فى قفلة من درجة صوتية واحدة.

ومع بداية القرن الحادى عشر قلّ اهتمام الموسيقيين بأسلوب «الأورجانوم المتوازى» الذى أطلقوا عليه أيضاً اسم «الأورجانوم الصارم»(٢١٤)، بعد أن أحسّوا فيه نوعاً من القيد على إبداعهم الفنى،

وجنحوا إلى ممارسة حريتهم فى اختيار الأبعاد الموسيقية التى يسيرون بها فى مصاحبة الخط الميلودى الأصلى دون الاقتصار على مسافة الرابعة التامة، فحرّروا خط ميلوديّتهم الأصلية وخط الأورجانوم ليتلاءما مع إبداعهم الفنى وأهدافهم الموسيقية، فإذا أسلوب «الأورجانوم الحر» يسيطر على مجال الموسيقى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر. ويتجلّى هذا الأسلوب بوضوح فى دعاء «ملك الكون العظيم»(٢١٥) من مجموعة مؤلفات الكنيسة الإسپانية خلال القرن الثانى عشر (فقرة ١٨ من التسجيل الموسيقى). ولم يقتصر هذا الأسلوب على الإنشاد الدينى داخل الأديرة بل خرج إلى عالم الموسيقى العريضة وظهرت له نماذج موسيقية رائعة خلال القرن الثالث عشر لاسيما فى فرنسا وإنجلترا.

وتؤكد لنا المجموعات الشاملة للمؤلفات الموسيقية الفرنسية والإنجليزية بالإضافة إلى بعض الكتب النظرية الموسيقية أن عصر التأليف الموسيقى بالأسلوب الپوليفونى قد بدأ وقتذاك وأنه لم يعد مقصوراً على الإنشاد الكورالى وحده بل تعدّاه إلى أداء المغنين المنفردين، ثم إنه لم يقتصر على الموسيقى الدينية وحدها بل شمل الموسيقى كلها. وما من شك فى أن مدارس الغناء الدينى قد لعبت دوراً مهمّاً فى تطوير أسلوب الأداء الذى أعان بدوره على تطوير الكتابة الموسيقية الپوليفونية، وكانت مقطوعات «التهليلات» هى نقطة البدء فى هذا التطوير الفنى، فقد كان الموسيقيون الدينيون يختارون المناسبات المهمة لاستخدام أسلوب الأورجانوم الحُرّ فى الإنشاد باعتباره المجال الذى تتجلّى فيه مواهبهم ومهارتهم الفنية، وهو ما كان يحدث فى كاتدرائية شارتر بفرنسا عند إنشاد مقطوعات «التهليلات» فى تراتيل عيد الغطاس [حلول الروح القدس(٢١٦)] وعيد الفصح والأسبوع التالى له وفى عيد صعود العذراء(٢١٧) وفى عيد القديس أوغسطين والقديس مارتن. وكان الأسقف ألدلْم(٢١٨) (حوالى ٦٤٠ ـ ٧٠٩ ميلادية) أول من أشار إلى الغناء بأكثر من خط ميلودى على حين ظهر أول وصف تفصيلى للأورجانوم فى مصنّف مجهول المؤلف(٢١٩) يرجع إلى القرن التاسع الميلادى أو إلى ما قبل ذلك بقليل، كما يأتى ذكر الأورجانوم فى مقال لهوكبالد(٢٢٠) بعنوان «المدرسة الهارمونية»(٢٢١).

وظهر فى إنجلترا خلال القرن الحادى عشر مخطوطان باسم «التراتيل والأدعية الإضافية فى منشستر(٢٢٢)» يضمّان أكثر من مائة وخمسين دعاء بأسلوب «الأورجانوم الحر». ومع أن أحداً لم يصل بعد إلى حل رموز تدوينها الموسيقى إلا أنه قد تم الكشف عن أن أسلوبها ينطوى على اختلاف فى حركة سير خطوطها الميلودية وتوزيع أصواتها الغنائية، وصعود خط ميلودية الأورجانوم عن خط الميلودية الأصلية على عكس ما كان متبعاً من قبل بهبوطه عنه وهو ما يسمى بتقاطع الأصوات، الأمر الذى يميز أسلوب هذه الأدعية عن غيرها. ولم تلبث نهاية القرن الثانى عشر أن شهدت التمهيد لأسلوب

الأورجانوم ذى الخطين المساعدين فى مقابل خط الميلودية، وبداية الكتابة البوليفونية للأدوار الغنائية الثلاثة المختلفة، وهو الأسلوب الذى تألق فيما بعد فى نموذج «الموتيت»(٢٢٣).

موسيقى عهد الإقطاع الرومانى النزعة

ملحمة رولان

اعتاد مغنّو فرنسا الجوّالون فى العصور الوسطى إنشاد القصائد التى تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين(٢٢٤) والتى يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت مقسّمة إلى فقرات مختلفة الطول ينشدونها باللغة المحلية الدارجة - لا باللغة اللاتينية - وبمصاحبة عزف على آلة الڤيول أو الليرا. وتبرز من بين هذه القصائد «ملحمة رولان(٢٢٥)» التى تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان يكشف طابعها وروحها عن تأليفها خلال القرن الحادى عشر وإن سجّلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر. وتتميز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة فى أحداثها وأزمانها، وبجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال من كبير الأساقفة «تيربان» إلى الملاكين المقرّبين جبريل وميكائيل اللذين وُكل إليهما الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء، وتدور القصة حول انتصار النورمانديين فى معركة «هيستنجز» وغزوهم لإنجلترا عام ١٠٦٦م.

وقد اقتُبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية مهمة، أولها «وليم وماتيلده» التى كتبها» جى داميان(٢٢٦) أحد رجال بلاط الملك «وليام» الذى توفى بعد معركة هيستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦). وقد روى داميان فى قصيدته قصة «تايفير» الذى كان يتقدم جنود الملك «وليم» ويقذف بسيفه فى الهواء ثم يلتقطه منشداً ملحمة رولان. والمصدر الثانى كتابات وليام مومزبرى(٢٢٧) بعد خمسين عاماً من المعركة التى أشار فيها إلى إنشاد الملك وليام لملحمة رولان ليستثير حماسة جنده فى المعركة، والمصدر الثالث هو «قصة رو» التى كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو واستهلّها قائلاً:

امتطى تايفير المغنى الذائع الشهرة

صهوة فرس فارعة

وخطا به أمام الدوق

متغنيًا برولان وشارلمان

بأولير والأمراء المُقْطعين

الصرعى فى معركة رونسيو

وكان تايفير هذا موسيقيا ومغنياً وممثلاً إيمائياً يؤدى سرد الملحمة بإلقاء غنائى رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمائية. وروت «ملحمة رولان» بعض أحداث الحرب التى دارت رَحَاها فى شمال

إسپانيا بين شارلمان وعرب الأندلس على مدى سبع سنوات. وكان «رولان» حفيداً للإمبراطور شارلمان وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة محاربى ذلك العهد، وقد تركه الإمبراطور بإسپانيا ليحمى المؤخرة بفرقته خلال عودته بجيشه إلى فرنسا عبر جبال البرانس.

وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع فى الملاحم، والذى لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل الغدر والخيانة، فحدّثتنا عن خيانة أحد أقارب «رولان» له مما أتاح لجيوش العرب مفاجأته هو وجنده بالهجوم وإبادتها لقواته، وإن نفخ رولان فى بوقه قبل أن تخمد أنفاسه الأخيرة منادياً شارلمان وجيشه من بعيد. ثم تروى لنا الملحمة فى جزئها الثالث قصة انتقام شارلمان لموت «رولان» من خلال معركة بطولية تلمع فيها السيوف والخوذات وتنطلق فيها الطبول والأبواق وتتجمع الخيول وترفرف الأعلام، ثم تنتهى القصة بعبارة: «هكذا كانت الأحداث عجيبة والقتال وحشيًا».

وقد لجأ الشاعر فى نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب الحشد فى التعبير عن الاستعدادات لمعسكر شارلمان، فإذا هو يكثّف العتاد وأعداد الجند والمشاعر والمؤتمرات، ويصف كتائب جيش شارلمان العشر الواحدة تلو الأخرى، والفرسان الإثنى عشر الواحد بعد الآخر، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدات الحربية فى تركيز يُزيد من رهبة الصورة الذهنية فى خيال المستمع. وجيّش الشاعر كل قوى المسيحية وعقد لوائها لشارلمان، فجمع الفرنسيين والنورمانديين والباڤاريين والألمان والبريطانيين تحت قيادته، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لا يهابون الموت، يكرّون فوق خيول قوية سريعة كالبرق فى انقضاضها على العدو. ثم إذا بنا نواجه فجأة جحافل العرب محتشدة فى موجات متتالية تزيد عشر كتائب على جيش شارلمان وتفوقه وحشية وضراوة وحبًا للشر! مما يثير مخاوف جنود شارلمان، بل لقد صوّر الشاعر مظهرهم مثيراً للفزع برءوسهم الضخمة وظهورهم التى يكسوها شعر كثيف شائك كشعر رءوس الخنازير البرية وجلودهم الصلبة كالحديد فلا يحيق بها أذى وهو ما يجعلهم فى غير حاجة لارتداء الخوذات أو الدروع الواقية أثناء القتال!

وقد تجنّى الشاعر عند وصفه للعقيدة الإسلامية فأحاطها بالإبهام وبالغ فى رسم صورة مادية لها، واتهم المسلمين بالإشراك بالله ونعتهم بالوثنية، وهى الأوصاف التى أشاعتها روح التعصب الدينى التى كانت سائدة فى معظم البلاد المسيحية فى ذلك العصر. ويلتحم الفريقان ويستعر أوار القتال بين شارلمان وجنده وبين العرب بقيادة «باليجانت» (وهو اسم عجيب لاينمّ عن صلة بالعرب) الذى تتمثل فيه كل الصفات الوحشية! على حين يمثل شارلمان وقار الشيوخ وحكمتهم واتزانهم وورعهم، وتجمّل شيخوخته لحية ناصعة البياض بعد أن بلغ من العمر ثلاثة قرون! وهو يصغر كثيراً خصمه العربى الذى عاصر ڤرچيل وهوميروس! وينتهى القتال بأن يطرح القائد العربى شارلمان أرضاً، غير أن جبريل ينزل فى اللحظة التى يوشك أن يُجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه وسرعان ما يفيق وتعود إليه قواه فيشبّ على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب.

وقد وصلتنا النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة دون أن تصلنا أية معلومات عن موسيقاها أو ألحانها، مع أن المغنّين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التى كانوا يعتمدون عليها فى إنشاد أغانيهم برغم حفظهم لها عن ظهر قلب، ضماناً لعدم الخلط أو النسيان. ولعل ألحان «ملحمة رولان» لم تدوّن لبساطتها وشهرتها فلم تصلنا برغم وصول آلاف أغانى التروبادور والتروڤير الفرنسيين ونظائرهم الألمان والإنجليز، والتى أمكن نقلها إلى طريقتنا الحديثة فى التدوين الموسيقى وإعادة أدائها.

أغاني الجوليارد

ظهرت بين أواخر القرن العاشر والقرن الثانى عشر طائفة من القساوسة ومن طلبة العلوم الدينية اشتهرت بالمجون والسكر والعربدة والمرح، مضت تتجول فى مدن أوربا الغربية وريفها تنظم الأغانى فى الإشادة بالخمر والمرأة والربيع، وفى هجاء البابا والكنسية ورجال الكهنوت، فناصبتهم الكنيسة العداء باعتبارهم طلبة نالوا قسطاً من الثقافة الدينية ثم ما لبثوا أن انحرفوا عن الدين خالعين رداء الكهنوت ساعين فى طلب المغامرة والمتعة [٢٢٨]. وقد أطلق عليهم اسم الـ«جوليارد»[٢٢٩]، وهى كلمة اختلف فى أصلها الشارحون، فعلى حين ينسبها البعض إلى «جولياس» الأسقف الأسطورى المغرم بالخمر والنساء، ينسبها البعض الآخر إلى كلمة «جولا» اللاتينية التى تعنى النهم والشراهة وهو ما كانوا يمارسونه فى حفلات النبلاء أو الفلاحين على السواء، بينما ينسبها غيرهم إلى تحريف كلمة «جالوت» العملاق الذى هزمه النبى داود. والذى كان موضوعاً للسخرية والهجاء فى الأغانى الشعبية.

وقد تشكّلت جماعات الجوليارد كما أسلفت من عدد من القساوسة الذين أفلتوا من إسار الرهبنة، وشردوا فى مسالك الحياة بعد أن وُصِمُوا بتهمة الهرطقة، وانضم إليهم الكهنة المفصولون وطلبة العلم المنتشرون بين المراكز العلمية المختلفة. واتخذ هؤلاء وأولئك من الشعر والغناء تجارة يعيشون عليها أقرب إلى المتسولين منهم إلى التجار، وإن كانت ثقافتهم وإجادتهم للغة اللاتينية إلى جانب لغتهم الأصلية قد جعلتهم موضع تقدير الكثيرين من الأثرياء عشّاق الموسيقى الرقيقة حتى ذاع صيتهم فى كل مكان. وقد ازداد عدد هؤلاء المنشدين المتغنّين بالكأس والقمار والربيع ومتع الحب الجسدى نقيض الحب العذرى السائد بين مثقفى العصر أيامها، وأخذت السلطات الكنسية تطاردهم وتضعهم فى صفوف المهرّجين والممثلين الجوالين، غير أن فنهم ظل شائعاً إلى أن اندثر تماماً خلال القرن الرابع عشر. وكان الجوليارد ينظمون أغانيهم باللاتينية المتأثرة بأوزان الأغانى الشعبية الفرنسية والألمانية ويستعيرون ألحانها مما حفظوه من أغان دينية أيام دراستهم الكهنوتية، ويحشدونها على نسق أغانى الطلبة الأوروبيين بعبارات التورية والنقد اللاذع والفكاهات والعواطف المكشوفة والمغامرات الإباحية والخمريات.

وقد عرفنا أضخم مجموعة من قصائد شعر الجوليارد من مخطوط ضخم عثر عليه عام ١٨٠٣ مصادفة فى دير البندكتين ببورين فى باڤاريا كُتبت بعض قصائده فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر

باللغة الألمانية فى حين كُتب جزؤها الأكبر باللغة اللاتينية. وكانت هذه القصائد من إبداع مواطنين من شعوب مختلفة من الألمان والإنجليز والفرنسيين والإيطاليين، قام الموسيقى الألمانى المعاصر كارل أورف بتلحينها تلحيناً بديعا تحت عنوان «كارمينا بورانا» أى أغنيات بورين. غير أنه لم تصل إلينا سوى أغنية واحدة أمكن حل رموز تدوينها القديم وإعادة كتابتها بالتدوين الحديث حتى تسنّى إنشادها وتسجيلها وهى أغنية «ياالجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك ڤينوس نفسها!» (فقرة ١٩ من التسجيل الموسيقى)(٢٣٠)، وقد استعير لحنها من نشيد دينى هو «ياروما النبيلة». وكان الجوليارد ينظمون كلمات أغانيهم على غرار أناشيد دينية متداولة مع قلب مضمونها رأساً على عقب والخروج عن وقارها الدينى إلى التغنّى بمفاتن الحبيبة والشراب والعربدة.

الشعراء المغنّون الجائلون

أغانى التروبادور والتروڤير(٢٣١)

ونشأت فى فرنسا طوائف من مبدعى الأغانى الدنيوية يخصّون بها الطبقات العليا من المجتمع المتحضر(٢٣٢) أطلق اسم «التروبادور» على مجموعتهم التى عاشت فى مقاطعة بروڤانس بجنوب فرنسا، فى حين أطلق اسم «التروڤير» على المغنيين الذين عاشوا فى الشمال. وازدهر فن التروبادور بين نهاية القرن الحادى عشر ونهاية القرن الثالث عشر، وعُرف عنهم مائتان وأربعة وستون لحناً وما يقارب ألفين وستمائة مقطوعة شعرية. ومن أهم شعراء التروبادور الذين وردت أسماؤهم فى المراجع المعروفة عن هذه الفترة ماركابودى جاسكونى(٢٣٣)، وبرنار دى ڤنتادور(٢٣٤) وجيرودى بورنيل(٢٣٥) وچيرودى دى ركييه(٢٣٦)، وبرتران دى بورن(٢٣٧).

أما التروڤير فقد ازدهر فنهم فى فترة متأخرة عن فن التروبادور، وعُرف عنهم ما يقرب من ألف وأربعمائة أغنية وما يقارب أربعة آلاف مقطوعة شعرية. ومن أهم شعراء التروڤير كين دى بيثون(٢٣٨)، وبلونديل دى نيل(٢٣٩)، وتيبو ملك ناڤار(٢٤٠)، وآدم دى لاهال الذى اشتهر بالمسرحية الغنائية «روبان وماريون»(٢٤١).

وكان التروبادور والتروڤير يمزجون بين الشعر والموسيقى فى وحدة لاتتجزأ مستوحين فنهم من موسيقى قدماء المغنين الجائلين(٢٤٢) المستمدة أصلاً من التمثيل الإيمائى ومن ممثلى(٢٤٣) الإمبراطورية الرومانية ومن منشدى المآثر، كما استلهموا المثل العليا من معارك حرب الأندلس ضد العرب ومن الحروب الصليبية. وكانوا يكتبون أغانيهم بلغتهم الفرنسية القديمة غير أنهم كانوا ينظمونها فى أوزان وعروض تختلف عن الشعر الأوربى، وفسّر البعض ذلك بتأثرهم باللغة العربية والشعر العربى الأندلسى(٢٤٤). وقد استعار التروبادور والتروڤير قوالب التعقيبات التى تُنشد بأديرة الرهبان ـ وخاصة دير كلونى ودير سان مارسيل بمدينة ليموج ـ لصياغة ألحانهم(٢٤٥) واشتملت هذه الأغانى على شتى

أنواع الحوار والمساجلات، وهو ما أعان على ابتكار عدة قوالب أهمها الأغانى التعقيبية ثم أغانى المساجلات والأغانى القصصية الشعبية والأغانى الراقصة.

وقد اشتُقت الأغانى التعقيبية المنفردة(٢٤٦) من التعقيبات الدينية التى تنطوى على سرد لقصص الكتاب المقدس والحروب الصليبية والتعليق عليها، وتحتشد هذه الأغانى بسِيَر البطولة أو قصص الحب المهذّب، فإذا أنْشَدت المجموعة الكورالية جزءها الاستهلالى ثم أعاد أداءها مغن منفرد بعد كل فقرة سُمّيت بالقصيدة الكورالية التعقيبية «ڤيرليه»(٢٤٧)، مثال ذلك قصيدة آدم دى لاهال «الحبيبات الرقيقات»(٢٤٨) التى اختتم بها مجموعة «أغانى الروندو» (٢٤٩) (فقرة ٢٠ من التسجيل الموسيقى). وتبدأ هذه القصيدة بلحن أساسى كورالى يوضّح موضوع القصيدة، يليه استطراد فى صورة غناء منفرد من صوت الباص*، يتكرر بعده اللحن الكورالى، ثم يعقبه استطراد آخر من صوت التينور**. وتقوم خطة بناء الأغنية على التقسيم البنائى لنموذج الروندو الذى استُغل بعد ذلك فى عهد الكلاسيكية المحدثة وظل مستخدما حتى اليوم فى كتابة الجزء الأخير من الكونشيرتو للآلة المنفردة والأوركسترا.

وقد وزّع آدم دى لاهال الآلات الموسيقية المصاحبة بما يساعد على إبراز اللحن المتكرر والأقسام الاستطرادية، فنسمع المجموعة الموسيقية المؤلفة من ناى وآلتى ڤيولينه قديمة هى الڤيول تينور [وكانت تتوسط الڤيولا الحديثة والڤيولينه الحديثة حجماً وصوتاً]، ثم آلة ڤيول الديسكانت التى تعزف خط الأورجانوم الحر مع مُنشد خط الأورجانوم الحر أو تحلّ محله كما فى هذه القصيدة. ونتبيّن مجموعة الآلات وهى مشتركة جميعها فى عزف اللحن المتكرر دائماً، على حين تقتصر بعض الآلات على مصاحبة الغناء المنفرد الاستطرادى وهى الناى والعود والڤيول الديسكانت. ونلحظ فى هذه المجموعة الأوركسترالية المصغّرة ظاهرة إبراز التقابل بين آلات النفخ والوتريات التى تتبادل الإنشاد. ويمثل الناى آلات النفخ على حين تتشكل الوتريات من ثلاثة آلات قوسية بالإضافة إلى العود الذى يؤدى فى المصاحبة الموسيقية لهذه القصيدة الغنائية التعقيبية دوراً يشبه الكونتراباص(٢٥٠) إلى حد كبير.

وتتشكل أغانى المساجلات من سلسلة من الأغانى تمثل كل منها فقرة حوارية بالنسبة للأخرى بحيث تكتمل من مجموعها قصة أو مسرحية قصيرة ذات موضوع بسيط يسهل استنباطه من خلال الحوار الذى تتبادله الأغانى القصيرة المتعاقبة التى تمثل شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثالثة ثانوية. وكتب آدم دى لاهال مسرحية من هذا النوع تعدّ الأولى من نوعها فى تاريخ الموسيقى أطلق عليها اسم «مسرحية روبان وماريون» ووزّع أغانيها على ثلاثة أصوات: دور لصوت الكونترالطو ودورين للغناء من صوت

* Bass الباص أعمق طبقات أصوات الرجال وأشدّها انخفاضا، وأكثر النغمات انخفاضا فى التآلفات الموسيقية [م. م. م. ث].
** Tenor أعلى طبقات صوت الرجال من حيث الحدّة [م. م. م. ث]

تينور، وقد اقتطفت أغنيتين شهيرتين من هذه المسرحية هما «روبان يحبنى»(٢٥١) و«إنى أظهــــر من جديد»(٢٥٢) (فقرة ٢١أ، ب من التسجيل الموسيقى).

أما الأغانى الشعبية القصصية المعروفة باسم «بالاد» فتروى ملاحم الأبطال، وقد شاعت فيما بعد وانتقل أسلوبها البنائى الحر الذى لا يتقيد بقيود التوازن بين الأقسام المختلفة للأغنية إلى موسيقى الآلات خلال العصر الرومانسى. وبين أيدينا من هذه الأغانى الأغنية الرابعة من مجموعة آدم دى لاهال وهى أغنية «ربّاه امنح عونك هذه الدار»(٢٥٣) (فقرة ٢٢ من التسجيل الموسيقى) التى تؤدى مطلعها المجموعة الكورالية، ويجرى نسيجها الموسيقى فى خطين: خط الميلودية الأصلية وخط ميلودية الأورجانوم الحر، وينشد الميلودية الأصلية الصوت الغنائى المنفرد بمصاحبة الناى حيناً والڤيول حيناً آخر، وهى التى تؤدى خط الأورجانوم الذى يسير دائماً فى حركة عكسية لحركة الميلودية الأصلية من حيث اتجاه مسارها.

وقد نظم التروبادور الأغانى الراقصة «استامپيدا»(٢٥٤) فى وزن معين يتواءم مع حركات أقدام الراقصين، فيصاحب الرقصُ الغناءَ مقدِّماً صوراً شبيهة باللوحات الفنية، ثم تطور قالبها إلى صورة المقطوعات الموسيقية للآلات مثل أغنية «أول مايو» (فقرة ٢٣ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها رامبودى ڤاكيرا بلهجة إقليم پروڤانس جنوبى فرنسا شعرا:

لامعنى لمباهج مايو لنداوة أشجاره،

أو لشدو الطير على أغصانه،

أو لتفتّح أزهاره.

لا فتنة فى كل هذا تأسرنى يا حبّى الغالى

إلا إن جاء رسولك

يهمس لى بدليل يكشف عن حبك.

وإلا حين أرى صدّك لغريمى

قد أودى بحياته.

وكذا مثل أغنية «الاستامپيدا» المعروفة باسم الرقصات الأربع الملكية(٢٥٥) (فقرة ٢٤ من التسجيل الموسيقى) التى كُتبت لموسيقى الآلات دون غناء، ووُزِّعت على الناى وآلتى ڤيول وعود وطبلة، وتقوم آلة مفردة بعزف اللحن الذى نردّده من بعدها مجموعة الآلات أو تتبادله آلتان مفردتان.

غير أن علينا كى نسبر غور هذه الأغانى الجميلة ونتذوّقها أن نعزل أنفسنا عن مفاهيم حياتنا المعاصرة ونحيا فى بيئة أولئك الفرسان العشّاق الذين اختلفت ظروف حياتهم عن واقعنا كل الاختلاف.

وكان الشعراء التروبادور والتروڤير يسرفون فى الكشف عن عواطفهم الفياضة وتفانيهم وإخلاصهم على غرار رامبودى ڤاكيرا فى أغنية «أول مايو» حين أدى فى جزئها الثانى يمين الإخلاص والولاء والحب لمعشوقته والزّوْد عنها وحمايتها بقوله :

ركع العاشق،

رفع يديه يتوسّل،

معاهداً على الإخلاص.

عندها أقبلت المعشوقة

ترفعه من فوق الأرض.

تمنحه بعد الخاتم ..... قُبلة،

رمز الحب.

وقد يبدو لنا اليوم أمراً غريباً أن يتعاهد عاشقان على الحب دون زواج، بل قد تتزوج المعشوقة من رجل آخر دون أن تتخلّى عن إخلاصها لفارسها ولا تجد غضاضة فى أن تلجأ إلى قسّ يبارك توحّدهما معا! فقد كان الحب لدى التروبادور ظاهرة صوفية، يبدأ بنظرة تثير من الوجد فيضاً أثيريا يهزّ وجدان القلب. وكان من المتعارف عليه مرور المحب بأربع مراحل: تطلعّ، ثم توسّل، ثم استسلام، ثم عشق وهُيام. فإذا ما بلغ الصّب المرحلة الأخيرة أخذ على نفسه عهداً بالوفاء تُتوِّجه قبلة. وما أكثر ما كان العاشق يتوجّه هو وحبيبته إلى الكنيسة لتوثيق العهد بالوفاء، بحيث «يضع كل منهما قلبه المشبوب بالعشق بين ضلوع الآخر» - على حد التعبير المتداول وقتذاك - وفقا للمراسم المتوارثة عن السحر الوثنى وعن الطقوس القديمة. وحين دبّ الشقاق بين الشاعر التروبادورى پييردى بارجاك ومحبوبته كتب إليها: «فلنقصد القسّ من جديد حتى لا تحلّ اللعنة على من تخلّى منا عن عهده الذى قطعه على نفسه ولا يُمنَى كل رباط جديد بالفشل. وعلى القسّ أن يمحو قداسة ميثاق حبّنا ليعود كل منا حُراً له الحق فى حب آخر».

وكان رامبو دى ڤاكيرا أشهر شعراء بروڤانس ابن پييروور أحد فرسان الإقليم الفقراء الذى أشيع عنه أنه مجنون لفرط تحمّسه لأفكاره وعواطفه الجياشة. وعمل ابنه رامبو «مرتّل أناشيد» وعاش فى ضيافة الأمير وليم أورانج بعد أن برع فى إنشاد المآثر البطولية والأهاجى واكتسب فى كنف الأمير شُهرة ومالاً وفيراً، ثم ما لبث أن رحل إلى مون فيرا وأقام ببلاط المركيزدى بونيفاس حتى توفى بقصره عام ١٢٠٧.

وقد هام رامبو بحب بياتريس أخت المركيز وزوجة اللورد هنرى دكارت، وأبدع فى التشبيب بها شتى

وأطلق عليها فيها اسم «الفارسة الشقراء»، وإذا هى تبادله الحب هى الأخرى وتعاهده على الهوى وفق تقاليد عصرهما، فأذاع مجدها وشهرتها فى الأرجاء. وجرت عادة ناشرى مجموعات أغانى التروبادور والتروڤير فى العصور الوسطى على نشر ترجمة لحياة مؤلفيها معها، ومن هذا المصدر استقينا ترجمة حياة رامبو التى اعتمدنا عليها هنا.

وكان التروبادور يهجون بقصائدهم أعداءهم السياسيين أو الشخصيين، كما تناولت أغانيهم العديد من الموضوعات، فعُرف من غنائهم: الكانزو(٢٥٦) وهى أغنية الحب العذرى، والسيرڤنت(٢٥٧) وهى أغنية الهجاء الساخر وتُغنّى لوفْق لحن شائع متداول، والمرثية(٢٥٨) وتُغنّى حداداً على شخص نبيل أو فارس يُنشدها فارس فى زميل اختطفه الموت غيلة، والريفية(٢٥٩) وهى أغنية ينشدها فارس فى حب فتاة ريفية ترعى الماشية، والمغزلية(٢٦٠) وهى من الأغانى الخفيفة التى عادة ما كانت تتغزّل بصبايا المغازل، والفجرية(٢٦١) وهى أغنية ينشدها صديق ساهر يرعى حبيبين من عيون العاذلين ومفاجآتهم، والصباحية(٢٦٢) وهى أنشودة يغنّيها العاشق بعد ليلة قضاها مع معشوقته، والإنُوج(٢٦٣) وهى أغنية ساخرة، والملهاة(٢٦٤) وهى محاورة بين شخصين أو ثلاثة يتبارون تماثل ما أبدعه ڤاجنر فى أوپراه أساطين الشعراء المغنّين، وأنشودة المآثر(٢٦٥) وهى تروى مآثر بطل من الأبطال، والسرينا أو السريندادا(٢٦٦). وكان لكل نوع من هذه القصائد عَروض وأوزان خاصة بها تخالف عَروض أغانى الكانزونا التى تُنظم للهوى العذرى أو للمديح. ولم يتسنّ للأسف الوقوع على تسجيلات أغانى الأهاجى، ولعل مردّ ذلك إلى تعذّر حل «رموز التذكّر» التى كانت تدوّن بها هذه الأغانى وإلى تلف المخطوطات التى تم العثور عليها.

وكان معظم هؤلاء الشعراء الموسيقيين - على عكس رامبو - من الفرسان ذوى الجاه والثراء العريض، ولكنهم كانوا على اختلاف أصولهم وطبقاتهم يتصف أسلوبهم بالخيلاء، يعملون على تنمية الشعر والموسيقى من أجل الشعر والموسيقى فحسب، وتأكيداً لأهداف الفروسية التى تنشد الإخلاص لله وللملك وللمحبوبة على النحو الذى كان يردده الجميع فى هذه الأبيات :

لله روحى.

للنساء فؤادى.

للملك حياتى.

والشرف لى.

وكان شعراء التروبادور والتروڤير ينظمون الشعر ويلحّنونه، ويستعينون بموسيقيين من عامة الشعب من مرتّلى الأناشيد والمغنّين الجوالين لإنشاد أشعارهم والمساهمة فى تلحينها بما حفظوه من ألحان



(لوحة ٣٤) الرباب والڤيولينه القديمة .

شعبية . وكانوا يطوفون معهم أنحاء البلاد ينتقلون من قصر إلى آخر ومن قرية إلى قرية ومن قلعة إلى أخرى واثقين من الترحاب بهم أينما نزلوا ، فقد كان الأشراف يغدقون عليهم الأموال والجواهر والثياب ، بل يمنحونهم الضياع فى بعض الأحيان .

وكان موسيقيو التروبادور يعهدون بموسيقاهم بعد اكتمالها إلى النُسّاخ الذين يدوّنون نصوصها وفق طريقة بدائية تعتمد على استخدام رموز للتذكّر شبيهة برموز تدوين «الغناء الجريجورى» . ولم تبلغ هذه الطريقة الدقة اللازمة فى تحديد المدة الزمنية للأنغام وإن أبرزت ارتفاعها وهبوطها فى سيرها الميلودى . وأغلب الظن أن العازفين كانوا يرتجلون المصاحبة الموسيقية لهذه الأغانى على آلة الربابة أو الڤيول [ڤيولينه قديمة] بمصاحبة هارمونية بسيطة على الرغم من تأثر هذه الأغانى بالطابع الكنائسى الپوليفونى (لوحة ٣٤) .

وقد لاقى مدونّو هذه الأغانى بطريقتنا العصرية صعاباً جمّة تغلبوا على معظمها بفضل دراسة المميزات الأسلوبية لميلودية عصرها بالمقارنة بالعصور القريبة منها ، كما اعتمدوا عند إعادة تدوينها على

طريقتنا المقامية الحديثة التى اختصرت مقامات الكنسية القديمة الإثنى عشر إلى مقامين فقط هما المقام الكبير والمقام الصغير اللذين تقوم عليهما جميع السلالم. كما أخضعوا تدوين الأغانى من ناحية الإيقاع إلى طريقتنا الحديثة، بوضع الموسيقى داخل إطار الوزن الإيقاعى، وتقسيم الموسيقى وفقه إلى وحدات إيقاعية تشتمل كل منها على وحدات متساوية متكررة مساوية للوزن الإيقاعى العام «المازورات»، وإخضاع نص كلمات الأغنية لهذا الوزن وليس العكس، أى اخضاع الإيقاع الموسيقى لاسترسال وزن مقاطع الكلمات. وبعد صرف هذه الجهود المضنية طُرحت هذه الأغانى لإمتاع المستمع الحديث بعد إدراجها ضمن البرامج الموسيقية فى حفلات الكونسير، وذلك بمصاحبة آلات قديمة أعيد صنعها أو بمصاحبة آلات حديثة كالپيانو.

وقد ترك الشاعر برنارد دى ڤانتادور (١٢٠١ ـ ١٢٥٣) مجموعات شتى من الأغانى من بينها أغنيته العاطفية «حين أشهد القُبَّرة تحلّق[٢٦٧]» (فقرة ٢٥ من التسجيل الموسيقى) التى سُجّلت دون مصاحبة موسيقية بالآلات ولعل المغنّى كان يعزف على الڤيول القديمة أوالليرا خلال غنائه لها. وهى من الأغانى المقسّمة وفق معناها إلى مجموعات من الأبيات تأخذ كل مجموعة منها لحناً مختلفاً عن لحن الأخرى، وقد كُتبت للإنشاد المنفرد بصوت الباريتون*. كما خلّف جراس بروليه[٢٦٨] إحدى أغانى الحب الفروسى المعروفة باسم «لم أعد أحتمل البعاد عنك طويلاً»[٢٦٩] (فقرة ٢٦ من التسجيل الموسيقى)، وهى أغنية لصوت منفرد بلا مصاحبة موسيقية صيغت من لحن واحد تتكرر الأبيات كلها وفقه، ووزنها الإيقاعى العام هو الوزن الثلاثى[٢٧٠].

واستهوى فن الشعر الغنائى والفروسية النبيلة بعض الملوك فإذا هم ينخرطون فى زمرة الشعراء المغنّين مثل الملك ريتشارد الذى أثير الجدل حول صحة ما نُسب إليه من الشعر الغنائى، ومثل «تيبو» ملك ناڤار (١٢٠١ ـ ١٢٥٣) الذى وضع أغنيته الشهيرة «كل ما أصبو إليه . . [٢٧١]» وهى من الأغانى العاطفية المصوغة من لحن واحد والمكتوبة للغناء المنفرد من صوت التينور وقد سُجّلت دون مصاحبة موسيقية أيضاً، وهى شبيهة بأغانى القصص العاطفية الحديثة [الرومانس] (فقرة ٢٧ من التسجيل الموسيقى). وخلّف الشاعر المغنى «جيو» من مدينة ديچون أغنية مماثلة هى «سأغنى من حشاشة قلبى»[٢٧٢] من النوع القصصى العاطفى، وضع لها لحناً واحداً بصوت السوپرانو المنفرد يتكرر فى جميع أبياتها (فقرة ٢٨ من التسجيل الموسيقى). ومن الأغانى العاطفية المماثلة أغنية «كل من وقع فى حبائل الحب[٢٧٣]» لشاعر مغن مجهول غير أنها تجنح إلى إيضاح الإيقاع وخفة اللحن، وقد أُسندت مصاحبتها لمجموعة آلات موسيقية هى الناى والڤيول والعود والطبلة (فقرة ٢٩ من التسجيل الموسيقى).

* Baritone باريتون. هو طبقة صوت الرجال المتوسطة الانخفاض، وتكون بين التينور والباص [م. م. م. ث].

لقد غمر شعراء التروبادور والتروڤير القرن الثالث عشر بأغانى الرقص التى كانت تُغنّى بمصاحبة موسيقية أو تُعزف موسيقاها دون غناء، ولم تقتصر نماذجها على «الروندو(274)» والاستامپيدا بل شملت كذلك «الروتا» أى الدائرة أو الجولة [إشارة إلى جولة الشباب الليلية للغناء والرقص أمام الدور]، ويتألف نموذجها من لحن واحد بارز الإيقاع يسير فى حركة تتدرّج فى الإسراع حتى النهاية دون أن تشتمل على ذيل للختام. وكانت مقطوعات الرقص الموسيقية تُعزف على آلة واحدة كالناى بمساندة الطبلة كما فى الاستامپيدا الملكية السابعة (فقرة ٣٠ من التسجيل الموسيقى)، أو على الڤيول ديسكانت وڤيول تينور (فقرة ٣١ من التسجيل) الموسيقى)، أو على آلتين من آلات الناى الوحيد المبسم إحداهما سوپرانو* والأخرى ألطو** (فقرة ٣٢ من التسجيل الموسيقى)، أو الناى المفرد السوپرانو (فقرة ٣٣ من التسجيل الموسيقى). وتشترك آلة الناى مع الطبلة والوتريات [المتمثلة فى ڤيول ديسكانت وآلتى ڤيول تينور] بحيث تتقابل آلة النفخ مع الوتريات فى نموذج «الروتا» (فقرة ٣٤ من التسجيل الموسيقى)، كما يشترك أحد الموسيقيين فى أداء الإيقاع بالتصفيق بيديه، وهو ما أعان على ظهور الفرق الموسيقية والكتابة الموزّعة لها خلال عصر الباروك ثم فى العصر الكلاسيكى المحدث.

موسيقى المغنّين الجائلين(275) بإنجلترا ونورمانديا «المينيسترل»

وقد قدّم مغنّو إنجلترا ونورمانديا الجائلون «المينيسترل» ثلاثة نماذج من الأغانى: الأول نموذج «الدائرة» المعروف والذى يتشكّل من لحن واحد تزداد سرعته تدريجياً حتى النهاية بلا خاتمة مثل أغنية «ما أقبل الصيف(276)» الكورالية المصوغة باللغة الأنجلوساكسونية القديمة والموزّعة على ستة أصوات غنائية.

والنموذج الثانى هو نموذج «الكارول»(277) الذى يشبه نموذج القصائد الغنائية الكورالية التعقيبية «الڤيرليه(278)»، وقد اشتُق هذا النموذج من القوالب الكنسية وإن تضاربت الآراء بشأن اشتقاق كلمة «كارول» من كلمة «كيرى إليصون» التى تعنى طلب الرحمة، وأصبحت الـ«كارول» اليوم تعنى أغانى عيد ميلاد السيد المسيح، ونجد نموذجاً لها فى أغنية «كلمة الآب تتجسّد»(279) التى كتب نصوصها اللاتينية مؤلف مجهول والتى تنشدها المجموعة الكورالية (فقرة ٣٥ من التسجيل الموسيقى).

وأخيراً النموذج الراقص الذى نجده فى صورة «اللحن الشعبى الإنجليزى». وثمة ألحان ثلاثة وضعها مؤلفون مجهولون موزّعة على آلتين من آلات الڤيول القوسية وعلى آلة كورنو إنجليزى» [وهو

* Soprano سوپرانو. أعلي طبقات الصوت النسائي [م. م. م. ث]

** Alto ألطو. أكثر طبقات الصوت النسائى انخفاضا. وهذه الكلمة هي الصورة المختصرة لكلمة كونترالطو Contralto [م. م. م. ث].

المزمار الذى ينشد أنغامه من طبقة الكونترالطو بالمقارنة بشقيقه الأوبوا الذى ينشد أنغامه من طبقة السوپرانو»] وعلى الطبلة المعروفة فى العصور الوسطى باسم «تابور»(٢٨٠)، غير أن هذه الآلات لا تتوزّع موسيقاها وفق سطور لحنية مختلفة بل تُنشد جميعها لحناً واحداً وأنغاماً واحدة برغم اختلاف طبقاتها، فقد كُتبت بأسلوب الميلودية الواحدة «الهوموفونية»* لا بأسلوب الپوليفونية المتعددة الخطوط الميلودية، مثال ذلك الألحان الإنجليزية الراقصة الثلاث من القرن الثالث عشر (فقرة ٣٦ من التسجيل الموسيقى).

المينيزينجرز أو الشعراء المغنّون بألمانيا

تألقت فى جنوب ألمانيا منذ عام ١١٧٠ حتى عام ١٢٣٠ جماعة من الشعراء المغنين الذين برعوا فى إنشاد أغانى الغزل والحب المهذّب والفروسية أطلق عليها اسم مؤلفى ومنشدى الغزل الرفيع(٢٨١)«مينيزينجرز» ويُعرفون أيضاً بأنهم فنانو الحب البطولى، وازدهر فنهم فى ألمانيا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر امتداداً لحركة التروبادور والتروڤير فى فرنسا، وتشبه أغانيهم إلى حد كبير أغانى التروبادور والتروڤير فى تركيبها. وقد نهض هؤلاء الشعراء بتطوير أسلوب الفرنسيين، متأخرين عنهم بما يقرب من القرن دون ابتكار نماذج جديدة على نحو ما فعله الإنجليز حين ابتكروا نموذج «الكارول» بتطوير نموذج الڤيرليه الفرنسى ونموذج اللحن الشعبى الراقص عن نموذج الأغنية القصصية الفرنسية «الرومانس». وكان المينيزينجرز يستخدمون الإيقاع الثنائى(٢٨٢) بجانب الإيقاع الثلاثى(٢٨٣)، كما استخدموا المقام الأيونى (الكبير)(٢٨٤) بجانب المقامات الكنسية القديمة، وخاصة المقامين الجادّين الدُّورى والفريچى.

واصطبغت أغانى المينيزينجرز بمسحة دينية تُضفى القداسة على عواطفهم الرقيقة مقتبسين ألحانهم من أصول كنسية. ونلمس التأثير الدينى واضحاً فى أغنية «إنى ثابت أبداً فوق العرش(٢٨٥)» (فقرة ٣٧ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها فراونلوب(٢٨٦) (المتوفى حوالى ١٣١٨) للغناء المنفرد من صوت الباريتون وصاغها فى قالب الرومانس.

ويعتبر ڤالتر فون در ڤوجلڤيد(٢٨٧) (١١٧٠ ـ ١٢٣٠ تقريباً) وڤولفرام فون إشنباخ(٢٨٨) أشهر المينيزينجرز وأهمّهم، وقد كتب الأخير منهما القصتين الغنائيتين پارسيفال(٢٨٩) وتيتوريل(٢٩٠)، وكانت قصة پارسيفال هى المصدر الذى استلهم منه ڤاجنر آخر أعماله بذات العنوان.

ولم يكن جميع المينيزينجرز من دعاة الهوى البطولى العفّ، فقد شذّ عنهم نيتارفون رويتنال(٢٩١) الذى عاش فى مطلع القرن الثالث عشر، إذ تحوّل عن الأغنية الصوفية النقية المضمّخة بالبطولة إلى

* Homophony الهوموفونية هى الغناء من خط نغمى واحد، وقد تصاحبه ركائز هارمونية. وقد لا تصاحبة [م. م. م. ث].

الأغنية الجنسية الشّبقة التى تتناول حياة التحرر والانطلاق البهيمى، كما ألّف الكثير من الأغانى الخفيفة ذات الطابع الريفى.

وعاشت أغانى «المينى[٢٩٢]» من عصر شپرڤوجيل[٢٩٣] (حوالى ١٢٠٠ ميلادية) حتى عصر هوجوفون مونتفورت[٢٩٤] (١٣٥٧ ـ ١٤٢٤) وأوزڤالد فون ڤولكنشتاين[٢٩٥] (١٣٧٧ ــ ١٤٤٥)، أى أنها عمّرت طويلاً بعد انتهاء عصر المينيزينجرز وتغلغلت فيما تلاه من عصر أساطين الشعراء المغنّين.

وجاءت أغانى المينيزينجرز فى صيغ وقوالب متعددة، أهمها «الليد»[٢٩٦] و«التاجليد»[٢٩٧] أى أنشودة النهار وهى تشبه أنشودة الفجر الفرنسية، و«الليش»[٢٩٨] التى تشبه اللاى الفرنسية أيضاً، والشپروخ[٢٩٩] أى المثل الشعبى الشائع.

مايسترزنجرز[٣٠٠] : أساطين الشعراء المغنّين

ونشأت طائفة أخرى بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر عُرفت باسم «أساطين الشعراء المغنّين» [مايسترزينجرز] ولم يكن لهم بريق منشدى قصائد الغزل الرفيع غير أنهم كانوا أقدر منهم من الناحية الأكاديمية على صياغة الشعر الغنائى. وكانت تجمعهم هيئات خاصة ذات نظم محدّدة ينقسمون داخلها إلى فئات تتدرّج صعوداً من الناشئين إلى المغنّين والشعراء ثم أساطين الشعراء، ولم يكن أحدٌ منهم يرتقى من فئة إلى أخرى إلا بعد إثبات جدارته فى المباريات الدورية. وكان لأسلوبهم الغنائى قواعد ثابتة، ويعتمد شعرهم على الرّوىّ البدئى «المطلع القافية»[٣٠١] وإن اقترب من النثر فى بساطته. وقد تأثر بهم ڤاجنر فى استغلال هذا النوع من الشعر فيما بعد وكتب عنه قائلاً: «تحمل الأغنية فى طيّاتها كل بذور الفن الأساسى للشعر، تلك البذور التى تكون فى الواقع مبررات الأغنية نفسها. ولا شك فى أن العمل الفنى الذى يستطيع تحقيق هذه المبررات هو أرقى أشكال العمل الفنى الإنسانى، وأعنى به الدراما الحقة». فقد رأى ڤاجنر أن أولى مراحل النطق بالحرف هى الجَرْس، ولكل حرف جرْس يتميز به عن غيره ويتفق ومَخْرجه، والحرف لايُتصوّر منطوقاً إلا إذا صحبه حرف من حروف الحركة، وهذه هى المرحلة الثانية فى النطق عند ڤاجنر، وهما معاً ـ أى هذا الحرف المنطوق مع الحركة ـ يكوّنان ما يسمى بالمقطع، ومن تلك المقاطع تتكون الكلمات. وهذا المقطع الذى يعدّه ڤاجنر الجذم أى المقطع الأصيل من الكلمة يشكّل نغمة ذات رنين متميّز، وهذا الجذم هو الذى انبنى عليه الشعر الألمانى القديم غير أنه لم يجئ عَجُزاً كما هى الحال فى الشعر الألمانى الحديث، بل جاء بداية تنبنى عليها الأبيات شأنها فى ذلك شأن القافية تماماً. وإذ كان هذا الجذم المطلعى تُقفَى عليه القصيدة، لهذا آثرتُ تسميته «المطلع القافية».

وتكرار هذا الجذم على صور متقاربة حروفاً متفقة جَرْساً يشكّل نغمات متشابهة ترتاح لها النفس وتأنس بإيقاعها، وتكون المعانى معه أيسر تلقيًا، والكلمات أعمق دلالة، ثم هو أقوى على جمع شتات

الموضوع فى الذهن، إذ أن هذا التشابه فى «المطلع القافية»، يحمل فى طيّاته صورة شاملة للمفردات التى تنطوى تحته وكأنها كلها ذات أثر واحد وَقْعاً وإحساساً، وإذا إحساس النفس بها واحد وشعورها بها لايختلف. وذهب ڤاجنر إلى أنه حينما جاوز الشعر هذه المرحلة القديمة إلى مرحلته الجديدة خرج عن تلك الوحدة الجامعة إلى نوع من التوزيع، ولم تعد القصيدة ملتزمة بمسايرة المطلع بل خرجت عن حظيرة هذا الجرس اللفظى إلى قصد المعنى تتخيّر له ألفاظه المختلفة المتباينة، فإذا الشعر بين يدى صورة أخرى من الكلمات التى يتطلبها المعنى ولا يتطلبها الجرس. ونحن حين نجعل المطلع محورَنا غيرُنا حين نجعل القافية هدفنا، فنحن فى الأولى نلتزم اللفظ بجَرَسه نضمّ إليه ما يشبهه وَقْعاً، ونحن فى الثانية فى حلّ من هذا القيد، همّنا أن ننتهى إلى وقفة مجانسة فحسب. وكان هذا عند ڤاجنر خروجاً عن النغمة الرابطَة مما أفقد الشعر صلته الموسيقية الموحِّدة بين أشتاته، ولم تعد صورته تلك الصورة المقيّدة بل أصبح ذا صورة مطلقة، وبعد أن كان حديث الوجدان أصبح حديث العقل، ولم يعد الناس يتلقونه بأحاسيسهم بل أصبحوا يتدارسونه فكراً، وغدت موسيقاه على نحو ما عليه موسيقانا اليوم مطلقة لا تجتمع على جرس موحّد[٣٠٢].

ويبين اللحن الراقص «أتوجَّهُ بشكواى لملاك[٣٠٣]» الذى وضعه أوزوالد فون ڤولكنشتاين (١٣٧٧ - ١٤٤٥) (فقرة ٣٨ من التسجيل الموسيقى) أنهم لم يحرزوا تقدمًا عن التروبادور والتروڤير سواء فى الأسلوب أو التوزيع أو نوعية الآلات نفسها، فقد ظلوا يستخدمون الناى الكبير والڤيول والعود حتى القرن الخامس عشر، وهو مايتضح أيضاً من الاستماع إلى أحد أغانى ڤولكنشتاين نفسه التى كتبها للمجموعة نفسها من الآلات بالإضافة إلى مجموعة كورالية من أصوات للرجال موزّعة على ثلاثة خطوط پوليفونية وهى أغنية «بهذا القلب السليم النيّة»[٣٠٤] (فقرة ٣٩ من التسجيل الموسيقى).

ومن بين أهم أساطين الشعراء المغنين كونراد ناختجال[٣٠٥]، وسباستيان ڤيلت[٣٠٦]، وآدم بوشمان[٣٠٧]، وهانز زاكس[٣٠٨] الذى خلّده ڤاجنر هو ومدرسة أساطين الشعراء المغنين جميعا فى أوپراه «أساطين الشعراء المغنين فى نورنبرج». ويرجع إلى أساطين الشعراء المغنين فضل المحافظة على الأنماط الموسيقية التى كانت شائعة قبلهم والعمل على ازدهارها فى بيئتها الجديدة لمدة قرن من الزمان، بالرغم من أنهم لم يستحدثوا أية قيم موسيقية ذات شأن، إذ تركّزت كل جهودهم فى تجويد الأداء وإرساء تقاليد معينة لهم لايحيدون عنها فى هذا المجال. وشهدت الأيام الأولى لحركة أساطين الشعراء المغنين تكوين أول جمعيات موسيقية مستقلة عن الكنيسة، كما شهد عام ١٤٨٢ تأسيس «الأكاديمية» فى بولونيا بإيطاليا وأخرى فى ميلانو، وإن كانت معرفتنا بحقيقة طبيعة هذه الجمعيات والأكاديميات معرفة غير دقيقة.

وقد نشأت المحاولات الأولى لأسلوب الپوليفونية خلال القرن العاشر والقرن الحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر فى الأديرة الرومانية النزعة «الرومانسكية» المتناثرة فى أنحاء القارة

الأوربية. ولم تتركز زعامة الموسيقى فى منطقة واحدة إلا فى منتصف القرن الثانى عشر بعد أن تبوأت باريس مكان الصدارة بفضل النهضة العلمية بجامعة باريس وضمّها لجهابذة العلماء من أمثال القديس سان برنار دى كليرڤو (١٠٩٠ ـ ١١٥٣) وبطرس أبيلار (١٠٧٩ ـ ١١٤٢) والقديس چون السولسبرى (المتوفى عام ١١٨٠) وبطرس اللومباردى (المتوفى عام ١١٦٣)، فضلا عن كاتدرائية نوتردام بباريس التى حققت مدرستها للغناء مستوى فنّيا عالياً، عندما اختير بطرس اللومباردى أسقفاً لها.

الفن القديم «آرس أنتيكا»

وكان نهوض مدرسة للتأليف الموسيقى فى مطالع القرن الثانى عشر وفق أسلوب الپوليفونية فى كاتدرائية «نوتردام» بباريس عام ١١٦٣، بداية ظهور زعامة الموسيقى الحقة فى القارة الأوروبية، وقد عُرف أسلوب الموسيقى الذى ابتُكر فى هذه المدرسة «بالفن القديم»[٣٠٩] فى مقابلة مع الفن الذى ظهر بعد ذلك بفرنسا وإيطاليا خلال القرن الرابع عشر وسمى «بالفن الجديد»[٣١٠].

ويعدّ «الكتاب الأعظم لتراتيل القداس والترديدات والمجاوبات الأورغنية» الذى كتبه ليونان[٣١١] حوالى عام ١١٦٣ أول صرح فى بناء «الموسيقى القوطية»، أى بداية عصر الفن القديم. وقد جمع فيه ليونان مجموعة المؤلفات الموسيقية الدينية للطقوس الكنسية التى تقام طوال السنة الميلادية، من ترديدات ومجاوبات وتهليلات وتراتيل تمهيدية وأغان انتقالية[٣١٢] بين أجزاء الصلاة وما إليها، وصاغها كلها من أسلوب الأورجانوم[٣١٣] بأنواعه المعروفة أيامه، فكانت النماذج الأولى من أسلوب الأورجانوم المتوازى حيث يسير خط الأورجانوم فى تواز تام مع مسار الميلودية الأصلية فى صعود أنغامها وهبوطها. وصيغت النماذج الأخيرة من عدة خطوط أورجانوم إلى جانب الصوت الرئيسى بدلاً من خط الأورجانوم الواحد إلى جانب الصوت الرئيسى، وتكرار كل من الخطين على أبعاد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى، وهو الأسلوب الذى نما فى منتصف القرن الثانى عشر.

أسلوب الأورجانوم المزدوج (ذى الخطّين المختلفين)[٣١٤] خلال العصر القوطى

وكان الترتيل الجريجورى يقوم وفق تقاليد الأديرة الرومانية النزعة على إنشاد أجزاء بالغناء المنفرد يردّدها بعده غناء كورالى فى صورة ترديدات مع إنشاد الميلودية فى وحدة نغمية[٣١٥] دون استخدام خطوط الأورجانوم الموزّعة. وبقى الإنشاد الكورالى على هذا النحو خلال العصر القوطى «عصر الفن القديم»، غير أن أجزاء الغناء المنفرد ما لبث أن طرأ عليها تغيّر رئيسى، وهو إسنادها إلى مغنييْن أو ثلاثة أو أربعة كما حدث فى كاتدرائية نوتردام دى پارى ينشد كلٌ منهم ميلودية مختلفة، وهو ما جعل التعارض بين الغناء المنفرد والغناء الكورالى لا يجرى على صورة تعارض غناء فرد واحد فى مقابلة غناء مجموعة منشدى الكورال، وإنما من مجموعة من المغنّين المنفردين فى مقابلة فرقة كورالية ضخمة،

احتشدت فيها الأصوات فى مجموعات كبيرة. ومنذ ذلك العهد أصبح الطريق ممهّدا ـ بفضل استخدام كبار المغنين المنفردين ـ أمام تنمية أسلوب الپوليفونية المتعددة الخطوط اللحنية.

وهكذا بدأ أسلوب الأورجانوم فى نهاية عصر الأديرة الرومانية النزعة ـ لاسيما دير كلونى ـ بالانتقال من السير المتوازى المطلق بين خطّى الميلودية الأساسية والأورجانوم، إلى التحرك الحر لتجنّب التصادمات الصوتية التى قد تؤدى إلى ظهور التنافر «النشاز». ثم تلا ذلك خلال العصر القوطى ابتكار خط أورجانوم ثان إلى جانب الخط الأول وخط «الميلودية الأصلية» التى أطلق عليها فيما بعد اسم «الأساس الثابت»(٣١٦)، والذى احتل مكانها لتكون أساساً [أو قراراً] أسفل خطّى الأورجانوم وليس أعلاها كما كانت الحال فى أسلوب الأورجانوم المتوازى. والتزم المؤلفون بتجنّب التصادم بين الميلودية الأصلية [التى اتخذت صورة قرار يسير فى انتقالات بطيئة على غرار ما نسميه اليوم بالقرار المستمر أو «البيدال(٣١٧)، كالقرار الملحّ فى «مزمار القرية» الذى يواصل الطنين فى حين ينسج الميلودية من فوقه مزمار آخر]. وهكذا انتقلت التحركات الميلودية المهمّة إلى خطى الأورجانوم فى حين اختُزل خط الميلودية الأصلية إلى مجرد صورة القرار الثابت. وانعكست الآية لأول مرة فى الكتابة الپوليفونية الأولى بتحول الميلودية الدينية الأصلية إلى قرار ثابت، تنمو من فوقه خطوط پوليفونية [أورجانوم أول وأورجانوم ثان]. وكان اختصار الصوت الأساسى [الميلودية الأساسية] إلى صورة القرار سبباً فى نقل الأهمية إلى خطوط الأورجانوم ولاسيما الخط الثانى(٣١٨) الذى ضاعف ليونان من ثرائه بإدخال الأشكال الميلودية فى صورة «الثُّلثيات»(٣١٩) لأول مرة فى الموسيقى الدينية.

وقد ابتكر ليونان ستة أنماط من الأشكال الإيقاعية فى تلحينه للنصوص اللاتينية وغيرها تقوم على نظرية تقسيم مقاطع الكلمات فى اللغة اللاتينية إلى مقاطع قصيرة. كما ابتكر ستة نماذج إيقاعية تستنفذ جميع الإمكانات فى تشكيل نبرات الإيقاع فى «المازورة* الواحدة» وفق المقاطع الطويلة والقصيرة للكلمات وفى حدود وزن الإيقاع العام الذى يختاره المؤلف. وقد عُرفت هذه الموسيقى باسم الموسيقى المقيسة(٣٢٠) حيث تخضع الكلمات للوزن العام للموسيقى على عكس الترتيل الجريجورى الذى تخضع فيه الموسيقى لإيقاع الكلمات.

وكان يراعى فى خطّى الأورجانوم تراكب الخطوط الميلودية بحيث يكون البعض منها فوق البعض الآخر، كما يراعى فى خط القرار الثابت أن يكون مناسباً على النحو الذى نجده فى مقطوعة ليونان «أرض الميعاد وأورشليم»(٣٢١) (فقرة ٤٠ من التسجيل الموسيقى)، والتى يمثل عنوانها لحن القرار الثابت الذى اختصرت صورته الميلودية فأصبح القرار الذى شُيِّد من فوقه خطّا الأورجانوم الأول والثانى:

---

* Bar. Measure المازورة أو القَدْر، أى قَدْر من الأزمنة الموسيقية ينحصر بين خطين رأسيين على المدرَّج الموسيقى يتكرر طوال العمل الموسيقى [م. م. ث].

فتردّد كلمات العنوان من الجميع أولاً، ثم من مُنشد «الأساس الثابت» على حين يستطرد الجميع فى إنشاد كلمات خطّى الأورجانوم فى آن واحد وفى إنشاد بقية النصوص التالية لكلمات الأساس الثابت. ويسترعى انتباهنا اشتراك جميع الخطوط [الأساس الثابت وخطّى الأورجانوم] بنغم واحد من بداية المقطوعة حتى أول القفلة(٣٢٢)، فى حين يطفو خط الأورجانوم الثانى فوق الصوتين الآخرين متصدّراً الإنشاد.

وكان صوت التينور الأصلى يُنشد الأساس الثابت فى أسلوب كتابة الأورجانوم المزدوج(٣٢٣) [ذى الخط الثانى)، وكانت ميلوديته المختصرة تنتقل بين أنغامها فى بطء، وفى بعض الأحيان كان يُسند أداؤه إلى مجموعة الكورال فى حين ينشد المغنى المنفرد الأول خط الأورجانوم الثانى، ويعاونه فى المرتبة الثانية منشد خط الأورجانوم الأول. ومن هنا كان خط الأورجانوم الثانى حرّاً فى اتجاهاته وأسرع فى انتقالاته المتوهّجة فوق الإنشاد الكورالى. وفى أحيان أخرى كان يُسند أداء «الأساس الثابت» إلى العزف على آلة الأورغن التى ثبت تاريخياً استخدامها وقتذاك، وهو ما أكّدته الصور واللوحات والنقوش العديدة التى ترجع إلى ذلك العصر. ويعدّ الأورغن ذو لوحة المفاتيح أحد المبتكرات القوطية فى القرن الثالث عشر.

وكان من نتائج عزف «خط الأساس الثابت» على الأورغن أن استمر استخدام اصطلاح «قرار الأورغن»(٣٢٤) أو «البيدال» عند الإشارة إلى الجزء الموسيقى الذى يبقى فيه نغمُ القرار ثابتاً فى تكراره، فى حين تتحرك الخطوط الموسيقية الأخرى من فوقه بانطلاق ميلودى حرّ. ولو أنا تتبعنا مسار «الخط الذهبى للنمو والتقدم» لتبيّن لنا أن القرار الثابت بعد اختصاره فى صورة «الوقفة» هو الذى أتاح للمغنّى الاستغراق فى تقاسيمه الصوتية لإظهار براعته فى الغناء، بمثل ما أتاح للعازف المنفرد أداء تقاسيمه المبتكرة على الآلة المنفردة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى أداء «الكونشرتو»، على نحو ما فى الكادنزا التى ترد فى نهاية الحركة الأولى [بصفة أساسية] ويتوقف فيها الأوركسترا نهائياً ليفسح المجال للعازف المنفرد ليثبت براعته من ناحية واستثمار إمكانيات الآلة الكامنة من ناحية أخرى.

وقد قام «پيروتان الأكبر»(٣٢٥) بالخطوة التالية بعد ليونان فى تطوير أسلوب البوليفونية وفق الفن القوطى القديم، فأضاف لخطّى الأورجانوم خطاً ثالثاً(٣٢٦) هو صوت «السوپرانو» الذى يمثل ثلاثة أمثال حدّة صوت «القرار» [الباص]، فإذا هذا الخط الثالث يعينه على ابتكار خط رابع، وهو ما طوّر الكتابة الموسيقية إلى خطوط ميلودية متعددة، وإن ظل الاقتصار على الخط الثالث من الأمور المستقرة خلال القرن الثالث عشر.

الموتيت

وكان من عادة «پيروتان» اقتطاف أجزاء من ألحان «الترتيل الجريجورى» واستخدامها كأساس ثابت يبنى عليه موسيقاه التى يقدمها لتُغنَّى أو لتُعزف على الآلات الموسيقية وحدها دون غناء. وكتب پيروتان

مقطوعة من أسلوب الأورجانوم للخط الرابع بعنوان «القواعد الثابتة»(٣٢٧) (فقرة ٤١ من التسجيل الموسيقى) من أحد ألحان الترتيل الجريجورى يقوم بإنشاده خمسة مغنّين منفردين هم منشدو خطوط الأورجانوم الأربعة مع منشد القرار الثابت الذى يواصل الإنشاد وحده عدة لحظات قبل أن تنضم إليه خطوط الأورجانوم الأربعة، ويشطر الغناء كلمة «سيريدونت»(٣٢٨) اللاتينية إلى نصفين، ينشد نصفها الأول فى أكثر من دقيقة قبل إنشاد الكلمة كلها، ثم الإنتقال إلى الكلمة التالية على طريقة الآهات فى الغناء العربى القديم، ثم تنشد خطوط الأورجانوم الأربعة الأبيات التالية معاً فى وحدة نغمية مع التزام منشد القرار الثابت الصَّمْت لتخفيف معاناة المستمع بضع لحظات من عناء تركيز إصغائه لخمسة خطوط ميلودية مختلفة وحتى لا يشرد أو ينال منه السأم، وهو ما يحرص عليه المؤلفون العصريون الذين يكتبون بأسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط. وقد انبثق عن نموذج الأورجانوم [المزدوج ذى الخط الثانى] الذى شاع فى القرن الثالث عشر نموذج آخر يشبهه فى البناء الموسيقى يتألف مثله من ثلاثة خطوط ميلودية أى أساس ثابت بخطّين پوليفونيين، وإن اختلف النموذجان مع ذلك فى أن خطّى النموذج الجديد اللذين يجريان فوق القرار الثابت ليسا توءمين مثل خطّى الأورجانوم بل مستقلّين أحدهما عن الآخر تمام الاستقلال، وسُمّى هذا النموذج «بالموتيت» ذات الخطوط اللحنية الثلاثة الموزّعة. ولفظ «الموتيت» لفظ فرنسى يعنى كُلَيمة(٣٢٩) وهى تصغير لـ «كلمة»، وتُشير فى الأصل إلى نوع من الترتيل الكنسى الجماعى عباراته لاتينية ترجع الى ابتهالات وضراعات وصلوات ليست مُدْرجة بين الطقوس الدينية المعهودة، كما تشير إلى ما يحاكيها من الأغانى التى توضع لأغراض جادة ولو لم تكن كنسيّة، وهى أيضا ترنيمة من العصور الوسطى تؤديها الأصوات البشرية دون مصاحبة من الآلات الموسيقية. وتنتظم «الموتيت» فى مجموعة من الكلمات الملحَّنة تتخلّلها كلمات ملحّنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الطّباق «كونترابنط».
وتتضح معالم هذا النموذج فى أغنية «إلى جوار المدفأة»(٣٣٠) (فقرة ٤٢ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها مؤلف مجهول بعد ثلاثة قرون من غياب پيروتان والتى يبرز خطها العلوى مستقّلا. وقد كُتبت لآلتى ڤيول وآلة باص ڤيول فى الجزء الأول منها، فى حين وزّعت فى الجزء الثانى على فلوت قائمة(٣٣١) كبيرة ذات مبسم وآلة عود تقوم بأداء الأساس الثابت بدل الباص ڤيول. ويستطيع المستمع أن يتبين أن الناى فى الجزء الثانى والڤيول الديسكانت فى الجزء الأول يعزفان الاستطراد على اللحن الأصلى الذى يعزفه العود فى الجزء الثانى والباص ڤيول فى الجزء الأول، وأن الخط العلوى يمثل الموتيت أو الاستطراد على اللحن الأصلى، فى حين يقوم الخط الثانى الذى تعزفه الڤيول فى كلا الجزءين بالمساعدة فيما يشبه الترادف أو المناظرة بين الأساس الثابت (الميلودية الأصلية) والاستطراد عليها (الخط العلوى). واتخذ نموذج الموتيت صيغًا متعددة التركيب، فهى إما متعدّدة الخطوط اللحنية(٣٣٢) أو متعدّدة الإيقاعات(٣٣٣)

أو متعدّدة الصيغة الشعرية(٣٣٤). وبالرغم من هذا التعدد فقد كانت تحمل روحًا واحدة مستمدة من سمات العصر القوطى.

وكان هذا التنوّع الميلودى الذى حملته رسالة الفن القوطى القديم، والتنوّع فى حبك النسيج الموسيقى جمعًا بين القواعد الفنية المختلفة التى نمت بجهات مختلفة أو بواسطة جماعات يعيش بعضها بمعزل عن البعض الآخر فى القارة الأوربية وتوحيدًا لها جميعًا فى خطة فنية واحدة شاملة، على غرار ما أداه الأسلوب القوطى نحو العمارة الذى نهض هو الآخر على عناصر مختلفة لفنون العمارة مثل تقنية لوحات الزجاج الملون المعشّق التى نمت فى بلاد مختلفة وبواسطة شعوب مختلفة فإذا هو يضمّها جميعا فى أسلوب شامل عُرف باسم طراز العمارة القوطى.

ومن بين أهم مؤلفى هذه الفترة وخاصة أواخر القرن الثالث عشر فرانكو الكولونى(٣٣٥)، كما يمثل پييردى لاكروا(٣٣٦) مرحلة الانتقال بين فن القرنين الثالث عشر والرابع عشر من حيث الأنماط الموسيقية. وتعدّ مجموعة الموتيت المعروفة باسم موسوعة مونپلييه(٣٣٧) أهم مجموعة من هذا النمط من الغناء.

الفصل السادس

إرهاصات عصر النهضة

الأسلوب الإيطالى فى مستهل عصر النهضة

نشيد يوم الغضب

ظهر خلال القرن الثالث عشر نشيدان يعبّران عن التناقض الفكرى الذى ساد إيطاليا خلال الفترة التى سبقت عصر النهضة؛ أولهما هو «نشيد ديس إيراى» أى يوم الغضب(٣٣٨) الذى كتبه باللاتينية «توما دى شيللانو» قبل بضع سنوات من لقائه بالقديس فرنسيس الأسيزى ويعكس اتجاه الصرامة والتزمّت الفكرى الذى مارسته كنيسة العصور الوسطى، ويتّسم ثانيهما وهو نشيد «مديح الشمس» الذى نظمه القديس فرنسيس الأسيزى بطابع التحرّر والتعاطف والرأفة والرحمة التى تَحلّى بها مؤسّس نِحْلة الفرنسيسكان.

ويضم نشيد «يوم الغضب» واحداً وخمسين بيتا تنقسم إلى سبع مجموعات، تتألف كل منها من ثلاثة أبيات تجمعها قافية واحدة. ويعرض النشيد صوراً خيالية ليوم القارعة، يوم يُنفخ فى الصُّور فيُبعث الموتى من قبورهم ويُعرضون «يوم الحساب» لا تخفى عنهم خافية. وتواكب هيبة هذه الصور قوة الأخيلة الشعرية التى تنتقل فى تعبيرها عن الحالات الوجدانية من الفزع من عذاب جهنم إلى الأمل فى عيشة الجنة الراضية، إلى أن ينتهى النشيد بالتماس طلب الراحة الأبدية. وتنبعث من إيقاع النشيد ومن الجناس المتعدد الألوان موسيقى ذات طابع خاص، وترتبط ألحانه بالديوان اليونانى القديم المسمى «بالدُّورىّ المختلط» ولعلها من وضع موسيقى آخر غير مؤلّفه، وإن تكن مع ذلك من إبداع عصره (فقرة ٤٣ من التسجيل الموسيقى). وقد ظل النشيد مستخدما مصحوباً بلحنه إلى اليوم ضمن الطقوس الكنسية كتعقيب(٣٣٩) يُرتّل بعد التمهيد وقبل تلاوة الإنجيل حتى صار لاغنى عنه فى القداس الجنائزى الغربى، وشاع أسلوب إنشاده بواسطة جمهور المصلّين وفرقة المنشدين معا خلال هذه الفترة، وقد أطلق عليه اسم «التعقيبات» لأنه يعقب «التمهيد» [الجرادوال] والتهليلات(٣٤٠).

وما أكثر ما استغل مؤلفو الموسيقى السيمفونية لحن «نشيد يوم الغضب» فى أعمالهم غير الدينية للتعبير عن رهبة الموت، مثلما فعل كاميْ سان صانز فى سيمفونيته الثالثة (الشهيرة باسم سيمفونية الأورغن) إذ جعل منه لحنا دوريّا يربط بين أجزاء السيمفونية ويوحّد موسيقاها. وكذا فعل هكتور برليوز فى سيمفونيته الخيالية فى حركتها الختامية المسمّاة «حلم ليلة سبت الساحرات»(٣٤١) والتى تصوّر حلما مخيفا يطارد العاشق فيه محبوبته فى ثورة غضب وغيرة إلى أن يُلقَى به فى قبضة الشياطين الذين يسومونه سوء العذاب، إذ أدخل برليوز لحن «يوم الغضب» كعنصر مفزّع معبّر عن رهبة الموت تعكف على أدائه آلتان من آلات التوبا الضخمة بصوتها الغليظ العميق، ثم تردّده بعدهما مجموعة «الأبواق» فى صورة «منوَّعة». كذلك استغله أُوتُورينو ريسپيجى فى تصوير الفزع من شبح الموت الذى تنفثه الأفاعى السامة خلال جزء من قصيدته الموسيقية التصويرية «انطباعات برازيلية». وقد أطلق عليه اسم «بوتانتان»، وهو اسم الحديقة البرازيلية القائمة بمدينة سان پاولو التى تُربّى فيها الأفاعى الضخمة السامة لأغراض طبية. وتؤكد هذه النماذج جميعا قوة أثر هذا اللحن البسيط الوقور الذى وُضع أصلا للموسيقى الكنسية فإذا هويتجاوزها إلى الموسيقى الدنيوية.

أما نشيد مديح الشمس للقديس فرنسيس الأسيزى فهو نشيد تعبّدى يُعدّ أبرز ما أسهم به الآباء الفرنسسكان فى عالم الشعر والموسيقى، وضع أغانيه (٣٤٢) القائمة على التسبيح والمديح القديس فرنسيس وأنصاره فإذا النشيد يغدو أحد طقوسهم الدينية. وقد تطورت هذه الأغانى فيما بعد حتى صارت أكثر الأنماط الموسيقية الدينية شعبية خلال القرن الرابع عشر، إذ ما لبثت أن نشأت جمعيات متخصّصة فى إنشاد هذه الأغانى مثل جمعية المدّاحين الإيطالية.

وكان القديس فرنسيس قد تعلّم اللغة الفرنسية بلهجة «البروڤانس»، وهو الإقليم الذى تنحدر منه أمه من إحدى أسره العريقة، كما حفظ عن ظهر قلب أغانى هذا الإقليم الفرنسى. وتروى سيرة حياته الشهيرة بعنوان «أسطورة الرفاق الثلاثة» ورواية نيكوس كازانتزاكس «فقير الرب» (٣٤٣) أنه كان ينشد أغانى المديح فى صلاته بلهجة إقليم بروڤانس بصوت جهورى واضح، كما تعلم أغانى التروبادور وموسيقاهم وهم الذين نشئوا أيامه بجنوب فرنسا وطاف كثير منهم بأنحاء إيطاليا، وانكبّ على الشعر الإيطالى يقرؤه بلهجاته الدّارجة المختلفة مما أتاح له أن يلعب دورا قياديا فى حركة الشعر الجديدة فى إيطاليا، وإذا هو يُطلق على نفسه هو ورفاقه اسم «المدّاحين»، مُضفياً بذلك على نفسه صفة الموسيقى الشعبى، لا الموسيقى الأرستقراطى من مردّدى قصائد الحب والبطولة الأرستقراطية.

ووفّق القديس فرنسيس إلى أن يجمع فى أغانيه(٣٤٤) بين الموسيقى الدينية وموسيقى القصور والقلاع والموسيقى الشعبية التى يترنّم بها الناس فى الطرقات، كما حمّل كلمات أغانيه أفكارا دينية تدور أغلبها حول نصوص المزامير والأوراد، وشكّل أغانيه من عبارات سهلة مفهومة ومن ألحان بسيطة مألوفة جعلتها تنفذ فى يسر إلى قلوب الناس، فانتشرت فى الجنوب ونافست الأسلوب القومى السائد فى الشمال المتمثّل فى الأغانى الكورالية الكونترابنطية المعقّدة التى لا يُجيد إنشادها إلا الموسيقيون المحترفون المهرة.

ويعدّ نشيد «مديح الشمس» الذى وضعه القديس فرنسيس الأسيزى أهم أغانى المدح وأعلاها شأنا وأكثرها طرافة . وما أكثر ما تردّد من أن راهبات دير «القديسة كلير» بأسيزى كن ينتظرن مشوقات أن يسمعن القديس فرنسيس يترنّم به وهو يستشفى من مرض ألمّ به فى كوخ خارج الدير . وكان للهجة النشيد الدارجة رد فعل عفوىّ بين الجماهير يتناقض مع رهبة الأناشيد الكنسية التى كانت تُصاغ باللغة اللاتينية الأكاديمية . ومع صياغته من ألحان شعبية بسيطة كألحان أغانى «التروبادور» إلا أنه يتعارض معها من حيث المضمون لأنه يتناول أفكاراً دينية عميقة فى حين تتناول تلك الأغانى موضوعات الفروسية والتشبيب بمفاتن النساء ، وعلى حين يتدفق من أبياته شعور إنسانى تعتمد تلك الأغانى على البراعة اللفظية فى نظمها الشعرى .

وانتظم «مخطوط أسيزى» كلمات النشيد كاملة إلى جانب مسافات بيضاء يغلب على الظن أنها كانت مخصّصة لتدوين ألحانه التى لم يُعثر عليها برغم العثور على ألحان أغان كثيرة من أغانى المديح التى يرجع تاريخها إلى ما بعد عهد القديس فرنسيس بقليل ، مثل نشيد ستابات ماتر «الأم الثّكلى القائمة»[٣٤٥] الذى كتبه «چاكوبونى داتودى[٣٤٦]» المتوفى عام ١٣٠٦ والذى فرضت قوته اللحنية وعمق أفكاره اشتراكه مع «نشيد يوم الغضب» فى مجموعة الطقوس الكنسية الرسمية بعد إصلاحات «مجمع ترنت» فى القرن السادس عشر (فقرة ٤٤ من التسجيل الموسيقى) .

الفن الجديد. آرس نوڤا

وخلال القرن الرابع عشر فقدت الكنيسة سلطتها المركزية بعد الشّقاق المذهبى الأعظم (١٣٧٨ - ١٤١٧) ، وأصبح هناك «بابا» للمسيحيين بمدينة أڤينيون بجنوبى فرنسا و«بابا» ثان لهم فى روما ، مما أدى إلى التحرّر من تقاليد العصور الوسطى فى كافة نواحى النشاط الاجتماعى والفكرى والدينى والفنى ، وشروع كل دولة أوربية فى تنمية ثقافتها القومية وموسيقاها المحلية ، فإذا مؤرخو الموسيقى يطلقون على هذه الفترة اسم عصر «الفن الجديد» ، وهو العنوان نفسه الذى أطلقه «ڤيليب دڤيترى» ١٢٩١ - ١٣٦٠» على بحثه الموسيقى التعليمى كما قدمت . وأخذ «الفن الجديد» فى الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر إلى أن انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا فى النصف الثانى من القرن نفسه . وصاحبت هذا الفن الجديد نهضة أدبية وفكرية أقطابها دانتى[٣٤٧] وبوكاشيو[٣٤٨] وشوصر[٣٤٩] ، كما واكبتها نهضة مماثلة فى فن التصوير بظهور الفنان چوتو[٣٥٠] ومدرسته بفلورنسا .

تحديد مناطق الأصوات

وكانت أولى مستحدثات «الفن الجديد» فى مجال الموسيقى بفرنسا تحديد مناطق الأصوات ، وهذا ما تجلّى فى نموذج «الموتيت» الذى انبنت خطوطه اللحنية على أساس لحن مستعار من الترتيل الجريجورى يتدفّق

فى تموّجات بطيئة ويُنشده صوت التينور، كما اضطرمت موسيقاه بالحيوية بما طرأ على الخطوط الغنائية العليا من زخارف ولاسيما الخط الثانى الذى كان يهدف إلى إبراز اللحن الثابت «الكانتوس فيرموس» على نحو أفضل وكأنما هو استطراد له. وإذ كان الخط الأول المساعد للخط الثانى عديم الجدوى، وهو ما يعنى أن خط الأساس الثابت يخدم أحد الخطّين العلويين دون الآخر حفز ذلك إلى ابتكار خط أساسى آخر مع الأساس الثابت لخدمة الخط العلوى الأول سُمّى بخط الأساس الإضافى أو خط التينور الإضافى.

وهكذا تحوّل نموذج «الموتيت» الذى كان يُكتب من أساس ثابت وثلاثة خطوط - بعد استبدال الخط العلوى الثانى(٣٥١) بخط التينور الإضافى(٣٥٢) - إلى موتيت من خطّى أساس وخطّين علويين. وأعيدت التسمية وفق إسنادها للمغنين إلى خطّين للصوت النسائى [وهما الخطّان العلويان] وخطّين لصوت الرجال [وهما خطّا التينور]، ثم انتظمت الأصوات من أعلى إلى أدنى على النحو التالى:

١ - الخط الثالث(٣٥٣) درجة ألطو [الدرجة العليا]، ويقوم بغنائه صوت «الميزّوسوپرانو»(٣٥٤)*

٢ - الخط الأول(٣٥٥) درجة كونتر الطو [الصوت النسائى الرخيم].

٣ - خط الأساس الثابت(٣٥٦) [صوت تينور].

٤ - خط الأساس الإضافى(٣٥٧)، وهو الخط الثانى، أى صوت إضافى بالنسبة للتينور الأصلى يُنشَد من درجة باريتون أو باص، ثم اختصرت هذه التسميات وفق وظائفها إلى صوت سوپرانو(٣٥٨)، وصوت كونترالطو أى القرار النسائى(٣٥٩)، وصوت القرار الإضافى [ويطلق عليه فى الآلات الوترية القوسية كونتراباص، فى حين يطلق عليه فى الأدوار الغنائية الباص فقط]، واختفت منذ ذلك الحين أهمية صوت التينور بين الخطوط الأخرى وفق هذا التقسيم إلى مناطق عليا ومناطق سفلى من حيث حدّة الصوت الغنائى وغلظه.

الإيقاع الموحَّد النبرات

أما ثانى مستحدثات هذا الفن الجديد فى فرنسا فهو «الإيقاع الموحّد النبرات»(٣٦٠). وكان إيقاع الموتيت يُصاغ من قبل فى واحد أو أكثر من القوالب الستة التى ابتكرها ليونان استناداً إلى نظرية تقسيم النبرات إلى نبرات طويلة وأخرى قصيرة ووفقاً للخصائص الصوتية لبعض الكلمات اللاتينية. غير أن المؤلفين مالبثوا أن ضاقوا بهذه القوالب المحددة فى أواخر القرن الثالث عشر حتى جاء أصحاب «الفن الجديد» فاستحدثوا إلى جانب تقسيم النبرات الطويلة إلى تقسيمات ثلاثية تقسيم النبرات القصيرة كذلك إلى تقسيمات ثنائية(٣٦١)، فإذا الطريق ينفسح أمامهم للجمع بين التقسيمين فى المقطوعة الواحدة، وهما التقسيم الثلاثى(٣٦٢) والتقسيم الثنائى(٣٦٣).

---

* Mezzo-soprano. معناها الحرفى: نصف السوپرانو، وهى طبقة صوت النساء متوسطة الحدّة، وهى طبقة صوتية معتدلة تكون بين السوپرانو والكونترالطو (م.م.م.ث).

كذلك أضاف أصحاب الفن الجديد بعض التعديلات إلى الكتابة الموسيقية للقداس الذى كان قد اكتسب ضخامة تواكب ضخامة الكنائس القوطية، فجعلوا الموسيقى الپوليفونية لكل قسم من أقسام القداس تقوم على أساس ثابت(٣٦٤) [نغم مضبوط] من «الترتيل الجريجورى»، ثم يتكرر الإنشاد بعد تطعيمه بخطوط لحنية موزّعة مثل ما نلاحظ فى لحن الرحمة(٣٦٥) الذى يُستخدم بعد إنشاده من صوت التينور [كأساس ثابت لموسيقى پوليفونية] لفاتحة القداس، ثم يوزّع على صوتين علويين يسيران من فوق الأساس الثابت للحن الفاتحة الأصلى.

ولعلّ أكمل موسيقى قداس قدّمها «الفن الجديد» هى موسيقى «قداس نوتردام» التى كتبها «جيوم دى ماشو»(٣٦٦) لأربع طبقات صوتية تقابل المناطق الصوتية العليا والسفلى التى سبق الحديث عنها. وقد استخدمت مع الأصوات الغنائية أربع آلات موسيقية تتّسق مع المناطق الصوتية الأربع وهى الناى الكبير ذو المبسم [الفلوته] وڤيول ديسكانت [ويمثلان الأصوات العليا] والڤيول التينور والعود [ويمثلان الأصوات الخفيضة]. ويكشف الاستماع إلى هذا القداس عن انتظام الپوليفونية فى انسيابها وفق أساليب جديدة مبتكرة أكثر تحرّرا وترابطاً بين خطوط الميلوديات الأربعة، بحيث لا يبرز أحدها عن الآخر وكأنها خيوط أربعة مجدولة فى حبل واحد، لا يعلو أحدها عند الاستماع إليه إلا كما تعلو إحدى الكرات الأربعة التى تقذف بها على التعاقب كفّ أحد الحواة إلى أعلى ثم يلتقطها بحيث لا نرى منها دائماً إلا كرة واحدة فى الهواء. وعلى هذا النحو تتجلى براعة الكتابة الپوليفونية فى الترابط بين الأصوات المختلفة التى يطفو أحدها ثم يغوص ليطفو آخر، وهكذا.

تطوير أغانى العصور الوسطى

وقد ظلت الآلات المستخدمة فى هذه المرحلة هى الآلات نفسها التى كانت تصاحب أغانى القرون الوسطى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، إلى أن طوّر «الفن الجديد» صياغة بعض نماذج أغانى القرون الوسطى ونسّقها فى أسلوب پوليفونى نامٍ مثل:

١ - نموذج **الڤيرليه**(٣٦٧) التى كانت فى الأصل إحدى أغنيات الرقص ثم تطوّر نسيجها الموسيقى حتى آثر الناس الاستماع إليها بدلاً من الرقص على أنغامها. ولما كانت بعض هذه الأغانى قصيرة فقد أطلقوا عليها اسم «الرغويّات القصيرة»(٣٦٨) مثل أغنية «إنى راضية عن كل شىء»(٣٦٩) الموزّعة على صوتى السوپرانو ومعها الفلوت القديم (فقرة ٤٥ من التسجيل الموسيقى).

٢ - نموذج **الروندو**(٣٧٠) وكذا البالاد(٣٧١) الذى أتاح لأصحاب الفن الجديد الفرصة لعرض مبتكراتهم الإيقاعية. وكان النسيج الموسيقى فى بعض أغانى هذا النموذج معقّدا، كما اشتمل بعضها الآخر على قسم متكرر هو «المذهب أو المرجّع» الذى تقوم الآلات المصاحبة وحدها بأدائه. وتعدّ أغنية

«جيوم ده ماشو» التى تبدأ بعبارة «ما أيسر علىّ»[٣٧٢] (فقرة ٤٦ من التسجيل الموسيقى) نموذجا للموسيقى الموزّعة على ثلاثة خطوط پوليفونية تنشد أعلاها مغنية من طبقة كونترالطو، فى حين توزّع الخطّان الآخران على الڤيول والعود.

٣ ـ نموذج **الرومانس**[٣٧٣] الذى شاع خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، كتب له ماشو لحن «شكاية»، وبدأه بعبارة «يضحك فى الصباح من يبكى فى المساء»[٣٧٤] (فقرة ٤٧ من التسجيل الموسيقى)، وهو لحن للغناء المنفرد بصوت الكونترالطو دون آلات مصاحبة أى من أسلوب المونودية [الميلودية الواحدة] التى لا تدعمها مساندة هارمونية أو پوليفونية. وتتجلى فى هذا اللحن البديع إرهاصاته سمات المسار الميلودى الطويل المتدفّق الذى سيكتمل فيما بعد خلال عصر النهضة بإيطاليا.

وقد أضاف أصحاب «الفن الجديد» بضع نماذج جديدة إلى جانب النماذج القديمة التى تطورت على أيديهم أهمها **أغانى الصيد**، وهى نوع من الأغانى الوصفية التى تتناول مشاهد الصيد والقنص وعودة الصيادين مع كلابهم واجتماعهم فى المساء لتناول العشاء حول المدفأة، ثم سمرهم فى الخلاء أثناء ليالى الصيد. ويقوم أسلوب هذه الأغانى على المحاكاة التى تدور بين صوتين، ينشد أحدها ميلودية أصلية تحاكى صورتها الصوت الآخر. وجرى العُرف على تسمية المحاكاة الحرفية «كانون»[١٤٣] وذلك عند قيام الصوت الثانى بمتابعة الميلودية مباشرة مكوّنا بذلك نسيجا پوليفونيا. وهو أحد النماذج الذائعة فى الكثير من المؤلفات الموسيقية فى مختلف العصور. وتشبه هذه الأغانى قصائد «البالاد» القصصية، غير أن جزءها المتكرر وهو «المرجّع»[٣٧٥] أقصر منه فى القصائد القصصية.

ومن أهم المؤلفين النظريين فى حقل الموسيقى خلال هذا العصر، فيليب دى ڤيترى[٣٧٦] الذى اشتهر ببحث له بعنوان «الفن الجديد» تناول طرق التدوين المستحدثة باستفاضة. وكان دى ڤيترى ـ فيما يبدو ـ مؤلفا موسيقيًا مرموقاً وإن لم يبق من موسيقاه أثر (لوحة ٣٥).

«الفن الجديد» بإيطاليا

وإذا انتقلنا إلى إيطاليا خلال النصف الأخير من القرن الرابع عشر وجدنا أن أصحاب مدرسة «الفن الجديد» من الموسيقيين قد استشعروا مثل زملائهم المصوّرين روح النهضة الأوربية قبل انبثاقها، ودليل ذلك أنهم كانوا يعنون بالجمال الحسّى للموسيقى وأثرها على السمع أكثر من عنايتهم ببراعة الصّنعة الفنية، حتى غدت الموسيقى أقل الفنون الإيطالية احتفاظاً ببقايا الاصطناع الفنى المنحدر من القرون السابقة. وقد طوّر أصحاب «الفن الجديد» الإيطاليون أربعة قوالب موسيقية على صلة بالقوالب الفرنسية:

(لوحة ٣٥) أوركسترا كوميدى مشكّل من البشر والحيوان يعزفون على آلات موسيقية كلاسيكية، كالطبول والصنوج والأجراس والڤيولينه بينما يدق أحدهم على آنية طهى. منمنمة من قصة فوڤيل (القرن ١٤). باريس. ◄



أولها **أغانى الصيد**(٣٧٧) التى سبق الحديث عنها ضمن قوالب الفن الجديد الفرنسى. وعلى حين لم يخلّف الفرنسيون وراءهم نماذج مسجلة لهذه الأغانى خلّف الإيطاليون منها الكثير مثل أغنية «نخب الفجر»(٣٧٨) (فقرة ٤٨ من التسجيل الموسيقى) التى يستهل بها الصيادون صباح يوم جديد آخر والتى كتبها چيرارديللو الفلورنسى، وتوزّعت موسيقاها على ثلاثة أصوات من الرجال، الأولان صوتا تينور والثالث صوت باص.

وثانيها **أغانى صيد السمك**(٣٧٩)، التى لا تختلف من حيث البناء والنسيج الموسيقى عن أغانى الصيد السابقة، وهو ما نلحظه فى أغنية فرانشيسكو لانديني(٣٨٠) الموزّعة على ثلاثة أصوات: صوتان غنائيان من طبقة التينور يصاحبهما عزف على العود (فقرة ٤٩ من التسجيل الموسيقى).

وثالثها **أغانى المادريجال**(٣٨١) التى تشبه بطابعها أغانى الرعاة، وقد انبثق منها نوع يتألف من لحنين يصاحب أحدهما الكلمات ويتكرر الثانى عقب كل مجموعة من الأبيات، فسمّى لهذا «بالمرجّع». ويتبعان فى نسيجهما طريقة الملاحقة، ولهذا تُكتب المادريجال لصوتين على الأقل أو لدورين موزّعين سواء كُتبت للغناء أم للعزف وحده، مثل لحن «تنهّداتى العذبة(٣٨٢)» الذى ألّفه فرانشيسكو لانديني للعزف على ثلاث آلات هى: العود والڤيول التينور وڤيولينه صغيرة انقرضت الآن (فقرة ٥٠ من التسجيل الموسيقى). وليس هناك اتفاق فى الرأى حول الأصل المشتق منه تسمية هذا النوع من الغناء، فقد يكون أصله Mandrilai أى القصيدة الريفية أو Matricale أى الأغنية القبلية بلهجة أصحابها الأصليين، أو Madriale أى أنشودة مدح العذراء مريم.

ورابعتها **البالاتا**(٣٨٣) وتناظر الڤيرليه الفرنسية ولا صلة لها بأغنية البالاد(٣٨٤). ويتكون شعر البالاتا من عدة مقاطع ينطوى كلٌ منها على ستة أبيات، ويسبق كل مقطع ويتلوه مرجّع يتردّد. ومن أهم موسيقيىّ الفن الجديد فى إيطاليا فرانشيسكو لانديني (١٣٢٥ - ١٣٩٧ تقريبا) وكان عازفاً ضريراً على الأورغن.

الفن الجديد بإنجلترا

چون دنستابل

انتقل تأثير «الفن الجديد» الإيطالى والفرنسى إلى إنجلترا التى بدأ موسيقيُّوها فى القرن الخامس عشر ما يمكن أن ندعوه «بالفن الجديد» بعد أن استعاروا قوالبهم الموسيقية من أصحاب «الفن الإيطالى الجديد»، وهو ما تؤكده النظرة الفاحصة إلى أعمال چون دنستابل(٣٨٥) رائد المدرسة الإنجليزية التى يمكن تصنيفها فى أنواع سبعة:

أولها : الموسيقى الدينية التى يُعدّ أسلوبه فيها امتداداً لأسلوب الموسيقى الدينية عند أصحاب «الفن الجديد» وإن طرأ التطوير على بعض التفصيلات التى تتجلّى فى جزأين من أجزاء القداس هما «التقديس» و«الدعاء».

وثانيها : الأغانى القصصية التى اتبعت منهج «الفن الجديد» فى إطلاق الحرية الميلودية للخط العلوى[٣٨٦] فكشفت عن موهبة چون دنستابل فى صياغة الميلودية الشجيّة الجميلة وفْق النسق الإيطالى.

ثالثها : الأغانى التوائم[٣٨٧] التى تتواكب فيها حركة الخطّين العلويين صعوداً وهبوطاً على غرار «أورجانوم» القرن الثانى عشر الذى سبق الحديث عنه.

رابعها : مؤلفاته التى صيغت فى قالب الموتيت ذى الإيقاع المتساوى النبرات[٣٨٨].

خامسها : مؤلفاته التى تقوم إما على استعارة لحن دينى وإسناده إلى خط علوى بعد تجميله بالزخارف الميلودية، أو تلك التى تقوم الهارمونية فيها على أساس خط «الأورجانوم» الحر الذى ينطلق فى السير الميلودى غير المتوازى، وكذلك التى تمتد فيها الهارمونية إلى الأبعاد الرابع والخامس والثامن بل إلى البعدين الثالث والسادس أيضا، وهى التى سبق تفصيلها فى الحديث عن الأورجانوم المتوازى أو «الصارم»، وعن الأورجانوم الحر أو «الديسكانت»، وعن الأورجانوم ذى الخط الثالث[٣٨٩] أو مايسمّى بشبيه الباص «فُو بوردون» بالفرنسية[٣٩٠]. واعتمد دنستابل فى هارمونية هذا النوع الخامس على «الفُو بوردون»، كما وشّى الخط العلوى الثالث فيها بشتى أنواع الزخارف الميلودية على نسق مؤلفات دوفاى من المدرسة البرجندية التى سنتحدث عنها بعد قليل.

سادسها : مقطوعات «الموتيت» الخطابى[٣٩١] التى تتميز بحرية الابتكار فى جميع خطوطها الغنائية مع العناية الخاصة بالإيقاع الخطابى للكلمات عن طريق إبرازه بالأنغام المتكررة.

سابعها : المؤلفات المزدوجة البناء المعتمد على لحنين أساسيين بدلاً من لحن أساسى واحد، يمثل أولهما خط الأورجانوم، ويُسند الثانى للتينور سواء كان لحناً مبتكراً أم مستعاراً، وينضم إليهما خط علوى ثالث يُبرز ما ينطويان عليه من معان. ومن هنا أصبح الازدواج فى البناء الموسيقى قَسَمة مميزة للتأليف الموسيقى فى القرن الخامس عشر.

وخالف دنستابل أسلافه الإنجليز فى أصول التأليف الكونترابنطى فى الأنواع الأول والثالث والخامس والتى تقوم غالبا على اللحن الثابت، فعلى حين كان السابقون عليه يجعلون اللحن الثابت يتنقّل بين الخطوط الميلودية جميعا، وهى الطريقة التى أُطلق عليها اسم «اللحن الثابت المتنقل»، نجد دنستابل قد جعل اللحن الثابت يحتل مكانه فى الخط السفلى فى النوع الأول، وفى الخط المتوسط فى النوع الثالث، وفى الخط العلوى فى النوع الخامس من قواعد التأليف الكونترابنطى.

ويتضح تأثر دنستابل الكامل بالإيطاليين فى نماذج الموتيت ذات النطاق الصوتى المحدود، وكذا فى كتابته للميلودية الشَّجية الجميلة ذات الخط الميلودى الطويل المتدفّق، وهو ما نلحظه فى موتيت «ياسيدتنا مـريـم»(٣٩٢) (فقرة ٥١ من التسجيل الموسيقى) التى وزّع أدوارها الموسيقية على خطّين غنائيين توءمين يتلاحقان خلال الإنشاد على نمط ما يحدث فى نماذج «الفوجة»*، إلى جانب ثلاثة خطوط أخرى تقوم بعزفها ثلاث آلات موسيقية هى الناى الكبير ذو المبسم والڤيول التينور والعود التى تستهل العزف تمهيدا للإنشاد الذى يؤدّيه الخطّان الغنائيان الموزَّعان على مُنشْدين منفردين أحدهما من طبقة التينور وهو مُنشد الخط العلوى، والآخر من طبقة القرار [الباص]، فيأسرنا جمال الميلودية الذى يفوق ألحان لاندينو حتى لتبدو الموتيت وكأنها من نماذج «پاليسترينا».

وثمة نموذج آخر من نماذج الموتيت نتبيّن فيه أسلوب دنستابل فى ملاحقة الأصوات بعضها البعض الذى تتميز به الألحان التوائم، وهى الألحان التى يُطلق عليها اليوم «الثنائيات»(٣٩٣) ثم صارت تُكتب لصوتين غنائيين يُسندان إلى منشدين منفردين يؤدى كل منهما دوراً رئيسياً، وهو موتيت «تحية لك أيتها البتـول»(٣٩٤) (فقرة ٥٢ من التسجيل الموسيقى) الذى وزّعه الفنان على أصوات غنائية ثلاثة لتيسير الملاحقة بين الخط العلوى المُسند إلى مغنية من طبقة كونترالطو والخط الثانى «التوأم» المُسند إلى مغن من طبقة «تينور أول»، والخط الثالث المُسند إلى مغن من طبقة «تينور ثان». وكانت الملاحقة تدور بين خطين ويبدأ الثالث فور انتهاء أحدهما أو يشترك الثلاثة معاً على غرار الإنشاد الكورالى. وتشتمل الخطوط الغنائية الثلاثة على الميلودية الشّجية الساحرة التى تتجلّى حين نستمع إلى الغناء الانفرادى للجملة الاستهلالية المحاكية للنسق الإيطالى الذى تصاحبه الآلات الموسيقية.

أسلوب القرن الخامس عشر

نمو البوليفونية فى المدرستين البرجندية والفلامنكية

انعقد لواء الصدراة فى نمو البوليفونية خلال القرن الخامس عشر لمدرستين تأصّلت جذورهما فى الأراضى الواطئة من غرب أوربا، وامتدت آثارهما إلى أساليب البوليفونية فى فرنسا وإيطاليا وألمانيا وإنجلترا بعد ذلك بقرن من الزمان، هما المدرسة البرجندية(٣٩٥) فى النصف الأول من القـرن الخامس عشر والمدرسة الفلامنكية(٣٩٦) (الأراضى الواطئة) فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر. وقد أدّت

* Fugue. الفوجة وتقوم على لحن قصير يسهل تذكّره خلال الاستماع عندما تتلاحق الأصوات فى مسيرتها مضطردة حتي تبلغ ذروة المعني الموسيقى. وتُكتب الفوجة عادة لأصوات متعددة غنائية أو آلية لثلاثة أصوات أو أربعة. وأيا كان عدد الأصوات التى تُعزف فى آن واحد فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين ويشدّ انتباه المستمع ويطلق عليه اسم «الموضوع». ويضع المؤلف عادة موضوع الفوجة فى البداية دون أية مصاحبة موسيقية، ويكون عادة قصيرا مؤلفاً من مازورة أو مازورتين أو ثلاث، وله طابع بارز الوضوح لكى يسهل على المستمع التعرف عليه وحفظه وإن تعذر تتبعه على المستمع غير المدرَّب [م.م.م.ث].

المدرسة الأخيرة دوراً بالغ التأثير فى موسيقى عصر النهضة بالمراكز الرئيسية للموسيقى فى ممالك أوربا ودوقيّاتها.

ويمثّل القرن الخامس عشر مرحلة الانتقال - فكريًا وسياسيًا - من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، إذ ينهار الإقطاع خلاله وتنشأ طبقة جديدة وبخاصة فى المراكز التجارية الكبرى، وتحتل فرنسا وإنجلترا مكانيهما كقوى ناهضة، ويرعى فيليپ الصالح[٣٩٧] (١٤١٩ - ١٤٦٧) وتشارلز الشجاع[٣٩٨] (١٤٦٧ - ١٤٧) فن الموسيقى والموسيقيين سواء كانت موسيقى دينية أم موسيقى دنيوية. كما تألق فى هذا القرن من بين المصورين ليوناردو داڤنشى وڤان إيك ورافائيل، واختُرعت حروف الطباعة وإن لم يكن لها خلال هذا القرن تأثير ملحوظ على الموسيقى إلى أن هلّت بداية القرن السادس عشر.

ويختلف أسلوب المدرسة البرجندية عن أسلوب المدرسة الفلامنكية فى الموسيقى اختلافاً بيّنًا: فعلى حين تتكون البوليفونية فى المدرسة الأولى من ثلاثة خطوط لحنية تتكوّن من أربعة فى المدرسة الثانية، كما يتميز االأسلوب الفلامنكى بإضافة جزء أساسى واضح للباص يُضفى على الپوليفونية عمقاً وجهارة يفتقدهما الأسلوب البرجندى.

ومن أهم ما أثْرت به المدارس الهولندية أساليب عصر النهضة بأوربا الاهتمام بفن «الطبّاق»[٣٩٩] الذى استكمل مقوّماته فى أسلوب عصر النهضة بروما. كذلك تأصّل فى المدارس الهولندية استخدام القفلة التامة الأصلية التى تتكون من تآلف الدرجة الخامسة من السلّم الموسيقى، يليها تآلف الدرجة الأولى[٤٠٠] والقفلة الكنسية (المائلة)[٤٠١] التى يأخذ فيها تآلف الدرجة الرابعة مكان تآلف الدرجة الخامسة.

وكان چيل بينشوا[٤٠٢] (حوالى سنة ١٤٠٠) من المقرّبين إلى الدوق فيليپ الصالح هو أحد اثنين أسّسا المدرسة البرجندية، واتّسمت معظم مؤلفاته بالطابع الدينى وإن لم تَخْل من الإشراقة الحلوة والرقّة العذبة التى تنم عن تأثره بالصيغ الدنيوية الشائعة فى عصره وأهمها الروندو والأغنية، والأخيرة صيغة فرنسية مستحدثة فى عصره. أما أعلى موسيقيىّ هذه المدرسة شأنا فهو جيوم دوفاى (١٤٠٠ - ١٤٧٤) الذى امتد تأثيره إلى أوربا كلها.

وفى النصف الثانى من القرن الخامس عشر تربّع على عرش المدرسة الفلامنكية يوهان (چان) أوكيجيم[٤٠٣] (١٤٣٠ - ١٤٩٥) الذى بدأ حياته الموسيقية فى طفولته مُنْشداً فى كاتدرائية أنڤرس، وعاش حياته كلها متنقلاً بين المراكز الموسيقية المهمة فى أوربا ينشر فيها مستحدثات فنه، ومات فى مدينة تور على نهر اللوار بفرنسا[٤٠٤]. وقد برع أوكيجيم فى كتابة القداس والموتيت وأضاف إلى صيغة الأغنية الفرنسية ما أثراها وخلّف وراءه أثراً من أهم الآثار الموسيقية فى القرن الخامس عشر هو «مراثى إرميا[٤٠٥]» حوالى سنة ١٤٧٤ التى تمثل فيضاً من الموج النغمى فى پوليفونية متدفّقة لا تتوقف منذ تبدأ حتى تبلغ نهايتها.

الفصل السّابع

عصرُ النّهضة

كانت الفلسفة «الإنسانية»[٤٠٦] هى الفلسفة السائدة فى عصر النهضة خلال القرن السادس عشر، وهى فلسفة بعيدة كل البعد عن لاهوت القرون الوسطى اتجهت بكل عنفوانها نحو اهتمامات الإنسان بدنياه. وليس ثمة ما يعبرّ بجلاء عن عصر النهضة تعبيرا حسيّا وعقلانيا أكثر من فنون هذه الحقبة الإنسانية وآدابها، فإذا داڤنشى وميكلانچلو وتتسيانو ودورر وهولباين[٤٠٧] وغيرهم يفصحون عن فلسفة عصر النهضة فى إبداعاتهم التشكيلية، كما أفصح عن ذات الفلسفة الإنسانية فى كتاباتهم ماكياڤيللى فى إيطاليا ورابليه ومُونْتِنْى ورونسار فى فرنسا، وسرڤانتيس فى إسپانيا، وشكسپير وسپنسر وبيكون فى إنجلترا[٤٠٨] . أما فى مجال العلوم فقد برز كوپرنيكوس وجاليليو[٤٠٩] فى إيطاليا، كما شهدت هذه الفترة فى المجال الدينى انتفاضة مارتن لوثر المعروفة باسم «الإصلاح الپروتستانتى».

وكان القرن السادس عشر هو البداية الحقيقية لازدهار النهضة الشّماء التى جرى فيها وضع اللمسات الأخيرة لما سبق ابتكاره فى عالم الموسيقى خلال القرن الخامس عشر، عصر « النهضة المبكّرة». والتقى فى هذا القرن السادس عشر تياران أحدهما آخذ فى المدّ والآخر فى الانحسار، كان بينهما من العلاقات الظاهرة والخفيّة ما أضفى على موسيقى هذا العصر بريقها الخاص وذلك التعارض المذهل بين طوابعها. كان التيار المنحسر هو ما تخلّف عن القرون الوسطى المتمثّل فى الميل إلى استخدام وسائل الكتابة بالطرق الكنتراپنطية. وكلمة كنتراپنط[٤١٠] تعنى صوتاً مقابل صوت، أى نسيج من الخطوط اللحنية التى تسير معاً بطريقة أفقية وتدور حول لحن ثابت «كانتوس فيرموس» رئيسى واحد وفق قواعد كتابة الكنتراپنط. وقد انطوت الكتابة الكنتراپنطية على وسائل فنية رائعة فى بناء التناسب وخلق التكامل وإيجاد الوحدة، تلك الوسائل التى بلغت مرتبة النضج فى مؤلفات باخ وأفرخت مدرسة هامة فى حقل التأليف الموسيقى بوجه عام امتدت إلى يومنا هذا وخاصة فيما يتعلق بتناول الخطوط اللحنية. ويعتمد

الطّباق [الكنترابنط] على تعدّد الخطوط اللحنية فى أنماط ستة بحيث يكون لكل تركيب نغمى تركيب يقابله ويوازنه وإن لم يشابهه. وأول هذه الوسائل: المحاكاة[٤١١] وتتأتّى بعرض لحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة ما تتبعه محاكاة للصورة الميلودية لهذا اللحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة أخرى. وثانيها «الكانون»[٤١٢] وذلك إذا كانت المحاكاة للصورة الميلوية حرفية. وثالثها قلب الصورة الميلودية للحن[٤١٣] أى قلب المسافات أو الأبعاد الموسيقية اللحنية التى تفصل بين أصوات اللحن، فتتحول كل مسافة صاعدة إلى هابطة والعكس صحيح، مع المحافظة على إيقاعات اللحن [واللحن عبارة عن نوتات موسيقية مدوّنة بإيقاعات وأزمنة معينة تفصل بينهما أبعاد لحنية، فإذا تغيرت الأبعاد تغيّر اللحن بالتالى] وبهذا يتسنّى الحصول على لحن آخر له علاقة فنية مترابطة باللحن الأصلى الذى اشتُق منه. ورابعها التصغير أو التقليل[٤١٤] وهو كتابة اللحن مع تقصير القيمة الزمنية لوحداته الإيقاعية بما يُخرج اللحن نفسه فى ضعْف سرعة نَبْره أو ثلاثة أضعاف هذه السرعة وفق نسبة الإقلال من قيمة الأزمنة الموسيقية المبنى عليها اللحن. وخامسها التكبير[٤١٥] أى إطالة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للحن، فيصبح اللحن أبطأ وأعرض منه فى تدوينه الأصلى، مع الأخذ فى الاعتبار بأن كلا من وسيلتى التكبير والتصغير لا علاقة لهما بالسرعة العامة للمقطوعة الموسيقية ولا بوسائل الأداء الخاصة بزيادتها أو إبطائها[٤١٦]، ولكنها وسائل لاستعراض اللحن لإمكانيات التأليف الموسيقى فى سياق المقطوعة الموسيقية. وأخيراً الانعكاس[٤١٧] أى قراءة اللحن من نهايته إلى بدايته كما لو كانت نغماته تُقرأ من اليمين إلى اليسار مما يسفر عن تتابع نغمى جديد فى مسافاته وفى تتابع القيمة الزمنية. وتتجلّى براعة المؤلف الموسيقى ومهارته فى قدرته على تكوين بناء هندسى من علاقة هذه التكوينات بعضها ببعض والاحتفاظ بصلة جمالية واضحة بينها نغميا وإيقاعيا.

وقد فرغ الموسيقيون خلال القرن السادس عشر من وضع النماذج المثالية التى اكتمل بها بناء الصورة الموسيقية التى شاعت فى العصور الوسطى، فإذا هذه النماذج تتجلّى فى مؤلفات القداس الدينى وفى قالب «الموتيت»، كما اشتد عود التيار الصاعد لتطوير العلاقة بين العناصر الغنائية وعناصر موسيقى الآلات التى تصاحبها، أى الميلودية الأساسية والخطوط الميلودية الأخرى التى تلازمها.

وكان عام ١٥٣٠ هو الحد الفاصل بين فترة ولّت تميزت بالغناء الذى تصاحبه أصوات غنائية أخرى [كما فى أسلوب الأورجانوم] أو آلات موسيقية، وبين فترة أخرى جديدة أصبحت الصورة العامة الثابتة للتأليف الغنائى خلالها تحكمها قواعد الكتابة لموسيقى الآلات من حيث مبناها، كما تشكّلت العناصر الغنائية من وحدات لحنية[٤١٨] تتبع قوانين الإنشاد وتستلهم الخيال الشعرى، وهو ما هيّأ للموتيت وللمادريجال صورة جديدة طريفة عزّزت دور الفكر فى بعث وحدة السياق فى التأليف الفنى، كما أثبتت أن هذه الوحدة هى وحدة شاعرية وليدة انطلاق الفنان المتحرّر وراء خياله الفنى.

ومن هنا استطاع المؤلف الموسيقى أن يتحرّر من قيود الميلودية الواحدة التى تحكم عمله الفنى كله وأن يبتكر ويشكّل على هواه، مستغلا فى تأليفه عنصر التعارض بين أسلوبى الهوموفونية والمحاكاة الكونتراپنطية من جهة، وبين الأدوار الموزّعة على أصوات محدودة والأخرى الموزّعة على أصوات عديدة من جهة أخرى. كذلك استطاع عن طريق صياغته المتحررة للوحدات اللحنية فى صورة المحاكاة الكونتراپنطية إضافة أداة دقيقة جديدة من أدوات التعبير الموسيقى، فإذا باخ يجمع فى أسلوبه بين تيار القرن الخامس عشر المتمثّل فى العبقرية الذاتية والجهد الفكرى وتيار القرن السادس عشر المتمثّل فى تلقائية التعبير الحسّى والشاعرى عن الفكرة التى يتناولها المؤلف. وظل نموذج الموتيت خلال القرن السادس عشر موزّعا بين الأسلوبين القديم والجديد، بعضه يُصاغ من هذا وبعضه يصاغ من ذلك.

أسلوب عصر النهضة بفلورنسا:

قد يكون من اللافت للنظر أنه بينما كانت هولانده وبرجنديا الفرنسية تزخران بكبار المؤلفين، لم تُنجب فلورنسا مؤلفا واحدا من كبار الموسيقيين فى عهد لورينزودى ميديتشى الأديب الشاعر والمفكّر نصير الفنون والعلوم وراعى الكتّاب والمثّالين والمصوّرين والموسيقيين. ومع ذلك لم يلبث بلاط أمراء إيطاليا أن اجتذب كبار المؤلفين فتوافدوا من شمالى أوروبا ليعيشوا فى جنوبها، لاسيما أن نزعة القومية لم تكن قد شاعت بعد فى ذلك العصر، كما أن معظم مؤلفى هذا القرن من أمثال دوفاى وأوكيجيم وچاكوب أوبرخت وهاينريش إيزاك وأدريان ڤلليرت لم يستقروا فى بلد واحد لمدة طويلة.

وكان جيوم دوفاى (لوحة ٣٦) أشهر مؤلفى مدرسة برجنديا الفرنسية ومن أهم الشخصيات الموسيقية فى عصر النهضة قد هاجر إلى فلورنسا، وقد دارت أعظم مؤلفاته فى فلك الموسيقى الدينية، لاسيما أغانيه الدينية وما قدمه من نماذج «الموتيت». وكان نموذج الموتيت فى عصر دوفاى ما يزال نمطا مشتركا بين الموسيقى الدينية والدنيوية على نحو ما كان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر مع فارق واحد هو اختفاء النصوص الفرنسية فى القرن الخامس عشر وحلول النصوص اللاتينية محلها. وكان من بين نماذج الموتيت المكتوبة باللغة اللاتينية ما يصاغ للقداس العادى، كما كان منها ما يُكتب لمناسبات غير دينية كزواج الأمراء والأميرات وإبرام المعاهدات بين الحكومات مثل اتفاق حكومتى فريبورج وبرن على تقديم العون لدوق ساڤوا.

وقد ظل دوفاى يحتذى نهج مؤلفى «الفن الجديد» الفرنسيين والإيطاليين فى بناء الموتيت دون إضافة جديدة، وهوما نلمسه فى مقطوعته «زهرة الأزهار»[٤١٩] (فقرة ٥٣ من التسجيل الموسيقى)، غير

(لوحة ٣٦) جيوم دوڤاي وچيل بينشوا.



أن الطريف أنه ألّف باللغة المحلية لا باللاتينية أغان ذات نزعة دينية دون أن تقوم على نصوص دينية أو تندرج ضمن الموسيقى الكنسية مثل أغنية «أيتها العذراء الجميلة»[٤٢٠] (فقرة ٥٤ من التسجيل الموسيقى) التى يمتدح فيها مريم العذراء، فهى ليست من أغانى «المديح» المألوفة السالفة الذكر بل من نمط الكانزونا الإيطالية، ثم هى تشبهها كذلك فى تميزّها بميلودية اللحن الشعبى المتدفّق السلس فى انتقالات أنغامه بطريقة الانتقال المتدرّج المتواصل وبمسارها الميلودى المتناغم فى بدايته والصاعد الهابط فى نهايته. ويتشكّل بناء هذه الأغنية من أقسام ثلاثة: لحن أول ثم لحن ثان ثم إعادة اللحن الأول على نحو يوحى فى النهاية بالختام. وهى موزّعة على أربعة خطوط غنائية: الأول غناء منفرد لكلماتها من طبقة كونترالطو، والخطوط الثلاثة الباقية موزّعة على العزف بآلات ثلاث إحداها ڤيول الديسكانت والأخريان من ڤيول التينور. وتسير هذه الخطوط الثلاثة مترابطة مع الخط الغنائى العلوى، ويتنقّل الأداء بين الغناء ومجموعة الآلات التى تتناوب الأداء هى الأخرى فيما بينها، فى حين تلتحم الخطوط الأخرى فى نسيج الإطار المصاحب، ويكاد يخيّل للمستمع إلى هذه الأغنية أنه يصغى إلى إحدى الأغانى الرفيعة «الليدر» فى عصرنا الحالى. وكان أسلوب دوفاى أشدّ صقلا من أساليب معاصريه، كما أنه أرسى فى مؤلفاته الدينية تقليدا أثار سخط رجال الدين، إذ جرى العرف على أن تُبنى الأعمال البوليفونية على لحن ثابت يُستعار من أحد الترانيم، فإذا هو يستعير ألحانا دنيوية عاطفية استخدمها كلحن ثابت لبعض مؤلفاته الدينية البوليفونية، واستمر هذا التقليد من بعده حتى لقد أسرف بعض المؤلفين فى استعماله بشكل أساء إلى الهيبة الدينية.

وظل أوكيجيم يتبع نهج سابقيه فى كتابة الموسيقى الكنسية غير أن مقطوعات قداسه تكشف عن قدراته الواسعة على عمق التأمل والانفعال بصور اجتماعية وسيكلوچية مغايرة لما كانت تثيره مقطوعات القداس السابقة وهو ما ضمن لموسيقاه الحياة إلى اليوم. ومع أنه كان يكتب خطوطه البوليفونية مستقلة إحداها عن الأخرى على نهج الأسلوب القوطى، فقد كان يجمع بينها فى نسيج موسيقى لا تنفصم خيوطه عن بعضها البعض لإقامة وحدة السياق الموسيقى، وهو ما يثبت اتجاهه نحو صياغة الخطوط المتعددة على طريقة العصر الجديد. كذلك استعار ألحانا دنيوية غير دينية لنصوص دينية، وهو التقليد الذى تمخّض فيما بعد عما سُمّى «بالقداس ذى الألحان المستعارة» مثل «قداس صلاة الجناز» الذى يعدّ أقدم قداس جنائزى وصل إلينا بعد فقد قداس دوفاى الذى يسبقه زمنًا.

ولم يكتب أوكيجيم من الموسيقى الدينية إلى جانب مقطوعات قداسه غير تسع أغان من أغانى الموتيت تجلّت فيها كل سمات أسلوبه المتطور النامى الملحوظة فى موسيقى قداسه. وقد تأثر أوكيجيم

بأسلوب كتابه الأغنية وفق تقاليد البلاط البرجندى السائدة فى عصره، وكان أغلبها يُكتب باللغة الفرنسية التى يتحدث بها هو وأتباعه والتى يدين بذوقها الرفيع وبطريقة بنائها إلى ثقافة دوق برجنديا الفرنسية. وحين شدّ أوكيجيم رحاله إلى إيطاليا عجز عن أقلمة موسيقاه مع القوالب المستحدثة مثل قالب «الفروتولا» الخفيفة الطابع بسبب اعتمادها على النصوص الإيطالية الشعبية وعلى مشاعر المواطنين، ومن ثم ظل يؤلف مستخدما قوالب الأغانى المتداولة من عهد «الفن الجديد» وإن خطا خطوات واسعة نحو تطويرها، فإذا هو يكتب أغنية من نوع «الڤيرليه» قرّب بين بنائها وبناء أغانى «الروندو» ذات الجزء المتكرر «المرجّع» فاستحدث بذلك نمطا جديدا سمّاه «أغانى الرعاة» كان شبيها بأغانى التروبادور الفرنسيين وإن اطّرح الجزء المتكرر الذى يولّد الشعور بالملل أحياناً، كما نسّق بين خطوطه البوليفونية محاولا استغلالها ضمن نسيج موسيقى شامل فى وحدة متكاملة.

وقد أعرض دوفاى فى أواخر حياته عن كل الأساليب المشتقة من أسلوب «الفن الجديد» الفرنسى واتخذ أسلوبا پوليفونيا بعيدا كل البعد عن الأسس التقليدية لذلك الفن. ومضى على هديه جيل من شباب الموسيقيين بزعامة أوكيجيم نجحوا فى تحقيق مقاصدهم الموسيقية بأسلوب پوليفونى أكثر تحديدا وخاصة فى أسلوب المحاكاة الكونترابنطية الذى سمّى بأسلوب «الفن الجديد للقرن الخامس عشر». وقد أفسح هذا الأسلوب الجديد المجال فى نهاية القرن السادس عشر لاطّراح البوليفونية فى سبيل الميلودية المفردة ومعها إطارها الهارمونى المصاحب، وطبّق أوكيجيم وأتباعه هذا الأسلوب فى بعض الأغانى الدنيوية فى حين ظل يتبع فى موسيقاه الدينية وفى كثير من أغانيه الدينية أسلوب «الفن الجديد للقرن الرابع عشر» لاسيما عند التجائه إلى المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية والى المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية كما فى أغنية «يضحك ثغرى وتبكى أفكارى»[٤٢١] (فقره ٥٥ من التسجيل الموسيقى) التى تنبض بجمال النغم وحرارته وبسحر رنين الآلات بما فى ذلك تلك الآلات القديمة المحدودة الرنين بالقياس إلى الڤيولينه والڤيولا والتشيللو التى تقابلها اليوم. وقد كتب أوكيجيم عشرين أغنية قد لا تعدّ من الأعمال الفريدة المتميزة ولكنها تعكس عبقريته المتمثلة فى أسلوبه القائم على التوفيق بين مقاطع الكلمات وبين الألحان الموسيقية. كذلك برع فى حسن استخدامه لطريقة «المحاكاة» الميلودية التى تبلغ ذروة الروعة فى مطلع أغنيته « الفطساء الصغيرة» [٤٢٢] (فقرة ٥٦ من التسجيل الموسيقى).

وقد ترسّم چاكوب أوبرشت [٤٢٣] خُطى أوكيجيم فى الكتابة البوليفونية للأغانى التى وضع طائفة منها باللغة الفلامنكية الهولندية مثل أغنية «العام الجديد» التى يستهل مطلعها بقوله «للسيدات الفاتنات الفاضلات أطيب تمنياتى فى العام الجديد» [٤٢٤] (فقرة ٥٧ من التسجيل الموسيقى). ولم تكن مؤلفات أوبرشت الدينية ذات أهمية كبيرة برغم ضخامتها وإن رأى بعض المؤرخين أنها هى التى مهّدت الطريق

لظهور مؤلفات چوسكان دى پريه. وقد أحيا أوبرشت النمط القديم فى كتابة القداس عندما ألّف «الكانتوس فيرموس» وفق نموذج الموتيت القوطى لأصوات غنائية ستة تناولت بالغناء ثلاثة نصوص مختلفة فى وقت واحد. وعندما بحث لورينزو العظيم عن خَلَف لسكوراتشيالوپى[٤٢٥] بعد وفاته عام ١٤٧٥ وقع اختياره على هاينريش إيزاك[٤٢٦] الفلامنكى الأصل الغزير الإنتاج الذى اتخذ من فلورنسا وطنا ثانيا له واستطاع أن يجمع بين التقاليد الموسيقية المحلية الإيطالية وبين تقاليده الفلامنكية، وكان يقوم بالعزف على الأورغن وقيادة فرقة الكورال فى كل من كاتدرائية فلورنسا وقصر «ميديتشى» الذى كان لورينزو قد جمع فيه نحوا من خمس من الآت الأورغن.

وصرف إيزاك جلّ نشاطه فى تأليف الموسيقى للأغانى التى كتب أشعارها لورينزو للاحتفالات الشعبية، فأسهم فى ابتكار أنماط جديدة من الموسيقى الكورالية الشعبية التى عجّلت بظهور أغانى المادريجال المتطورة. وكان لورينزو وإيزاك قد ألّفا سويّا الأغانى المصاحبة لمواكب الكرنڤال الذى كانت تتهادى فيه المركبات مزدانة بالزخارف وسط المشاعل والمحتلفين فى أزيائهم الجميلة الزاهية الألوان، والذى كان الفنانون يستعرضون خلاله مواهبهم الرائعة فى فنون الزخرفة والنحت والتصوير التى يرمز بعضها إلى الأساطير اليونانية كأسطورة فوز باكخوس بأريادنى، ويرمز بعضها الآخر إلى مختلف المهن وطوائف العمال والباعة والمتسولين، كما تتغنّى أناشيد هذه المواكب بنماذج من شخصيات هذه الطوائف مثل أغنية «نحن الحجاج الثلاثة» وأغنية «صائدات الأرانب» التى تبدأ بعبارة «نحن صبايا نعشق الصيد ولا نرغب فى شىء سواه» والتى تنطوى على إيحاءات فاحشة تدغدغ حواس الجماهير الشغوفة أيامها بالمتعة والعربدة. وانتظمت هذه الأغنية ست مجموعات من الأبيات تصف طرق الصيد، وتغرى النساء بالإقدام على صيد الأرانب مثلما كانت تفعل شهيرات النساء، وهو إيحاء له مغزاه. وقد فُقدت معظم هذه الأغانى وإن بقيت بعض أغانى إيزاك التى حددت أسلوبه والأصول الفنية التى كان يتبعها فى أقلمة موسيقاه مثل أغنية «الاحتفال بيوم مايو» وهى أغنية كورالية تشارك فيها الطبقات الصوتية الأربعة.

كذلك كتب إيزاك أغانى كورالية للمناسبات الدينية إلى جانب موسيقى الطقوس الكنسية وصاغها فى أسلوب پوليفونى مثل «أغنية عيد الفصح»[٤٢٧] التى كتبها بلغة ألمانية بعد رحيله إلى «إنزبروك» وإقامته فى بلاط الإمبراطور مكسميليان الأول، وكان يتبع فى كتابته للآلات الموسيقية نفس أسلوب كتابته للأصوات البشرية، الأمر الذى يتضح من مقطوعة «أبانا وإلهنا الحبيب»[٤٢٨] (فقرة ٥٨ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب عصر النهضة بروما

الفروتولا والمادريجال

ما لبثت الأغنية الإيطالية «كانزولا»(٤٢٩) «والفروتولا»(٤٣٠) اللتان نشأتا خلال القرن الخامس عشر أن نالهما التطور مع أغانى الكرنڤال وإذا هما تخرجان عن نطاق دائرة الغناء الدينى. وكانت الفروتولا أغنية شعبية كورالية نشأت فى شمال إيطاليا تُنشد دون مصاحبة موسيقية من الآلات، وتقوم على نصوص فكاهية وعاطفية وتشبه المادريجال فى اعتمادها على تكرار لحن واحد يُسند أداؤه إلى صوت علوى [سوپرانو]. وقد نشر پتروتشى أحد عشر كتابًا جمع فيها أغانى «الفروتولا» بقيت منها حتى اليوم عشرة كتب تضم أكثر من خمسمائة أغنية كتبها شعراء بارزون يأتى فى طليعتهم «پترارك». وانطوت بعض أغانى «الفروتولا» على التصوير الموسيقى مثل الأغنية الرابعة والأربعين من الكتاب السابع لپتروتشى التى تحاكى صياح الديك ومطلعها: «كل صباح قبلما يبزغ الفجر يصيح الديك «كوكو-روكو»(٤٣١).

وظفر نموذج المادريجال فى عصر النهضة بأهم تجارب التجديد كما كان النموذج الذى تضافرت فيه جميع إمكانيات التعبير المتداولة وقتذاك. وكان «المادريجال» عند ظهوره فى القرن الخامس عشر يحذو حذو «الكانزونا» وإن اعتمد على وسائل غنائية بحتة ولاسيما مع بدايته الأولى فى النمط الموزّع على أربعة أصوات غنائية بمصاحبة المجموعة الكاملة للمغنين أو بمصاحبة الآلات، كما كان يُعدّ - قبل التطور الذى طرأ على تأليفه وازدياد عدد أصواته - أهم أنماط موسيقى الحجرة، وخاصة بالنسبة للهواة.

ولقد مرّ نموذج المادريجال بمراحل ثلاث اتخذ خلالها صيغًا بنائية متتالية انتهت به إلى آفاق جديدة فى مجال الإبداع؛ فتميز المادريجال فى مرحلة نموه الأولى خلال عصر النهضة (من ١٥٢٥ إلى ١٥٦٠ تقريبًا) بنسيج موسيقى مصوغ وفق أسلوب الميلودية الواحدة فى إطارها الهارمونى «الهوموفونية» وإن اتجه طابع هذه المرحلة إلى المحافظة على الشكل الپوليفونى الأصلى المفرط فى استخدام المحسّنات الزخرفية حتى بلغ حد التعقيد، وكانت الجملة اللحنية الرئيسيةتقع فى أعلى التركيب النغمى المكون من ثلاثة أو أربعة أصوات. وانتهت الپوليفونية فى هذه المرحلة من مراحل نمو المادريجال إلى أسلوب يشتمل على أربعة أصوات غنائية ضمن نسيج كورالى يتميز بإحكام التكوين وثراء اللون وفيض العاطفة ويعيد إلى الوجدان الإحساس بجمال الپوليفونية الدينية. وقد تصدّر هذه المرحلة أدريان ڤيلليرت(٤٣٢) وچاك أركادلت(٤٣٣) (١٥١٤ - ١٥٧٠ تقريبًا) وفيليپ ڤرديلو(٤٣٤) (توفى قبل ١٥٦٧) وكونستانزو فستا(٤٣٥) (توفى ١٥٤٥). وألّف أدريان ڤيلليرت موسيقاه بأسلوب پوليفونى تناوبت فيه الأجزاء المصوغة بأسلوب الميلودية الواحدة فى إطارها الهارمونى مع الأجزاء الپوليفونية الأخرى المصوغة بأسلوب المحاكاة

الميلودية، كما أجرى فى هذا النسيج توزيعات فرعية داخل الخطوط الكورالية أعانت على إبراز معانى أبيات بذاتها فى القصيدة الشعرية مثل أغنية «صديقتى الطيبة»[٤٣٦] (فقرة ٥٩ من التسجيل الموسيقى) الموزّعة على أربعة أصوات غنائية.

پالسترينا

تميزت المرحلة الوسطى من مراحل نمو نموذج المادريجال (١٥٦٠ـ١٥٩٠ تقريبًا) بالاستغراق فى استخدام الشكل الپوليفونى فإذا هو يتكون من خمسة أصوات، وإذا نسيجه تتخلّله وقفات يتفتت عندها النص الشعرى إلى جزئيات بما يساعد على إبراز دقائق المعنى الذى يحتويه شعر المادريجال. وفى هذه المرحلة أيضا رسخت فكرة استخدام اللحن بوصفه رمزًا، وهو ما أتاح للمؤلف القدرة على التعبير



(لوحة ٣٧) پالسترينا.

الموسيقى الملائم للقصيدة الشعرية التى يقع عليها اختياره، فلم يعد اللحن مجرد رداء ظاهرى يتلفّع به النص الشعرى فحسب بل أصبح من الضرورى أن يكون واضحًا وضوح الأبيات الشعرية نفسها يترجم عن ذات معانيها ويتواءم مع انفعالاتها. وقد أسرف بعض المؤلفين فى تصوير التفاصيل الشعرية بالموسيقى حتى أفقدهم هذا الإسراف السيطرة على وحدة السياق فى التأليف، غير أنهم خطوا بذلك خطوة موفقة نحو التعبير الصادق عن معانى الشعر الذى يتناولونه. ومن بين أهم مؤلفى هذه المرحلة فى نمو المادريجال شپريانو دارور(٤٣٧) (١٥١٦ - ١٥٦٥) وأندريا جابرييلى(٤٣٨) وچيوڤانى پييرلويچى پالسترينا(٤٣٩).

ويغلب على الظن أن پالسترينا (لوحة ٣٧) ولد عام ١٥٢٥ فى المدينة التى يحمل اسمها [پالسترينا] فى ريف إيطاليا وتوفى عام ١٥٩٤، ويُعدّ أعظم مؤلفى الموسيقى الكنتراپنطية للكورال بدون مصاحبة آلية والتى كانت فى أغلبها موسيقى دينية، وإن كان قد كتب إلى جانب مؤلفاته الكورالية الدينية عددًا كبيرًا من مؤلفات المادريجال. بدأ حياته الموسيقية عازف أورغن بكنيسة بلدته، ولم تكد تمضى تسعة أعوام حتى ارتقى راعى كنيسته كرسى البابوية فاختاره قائدًا لكورال كنيسة سانت چوليان بالڤاتيكان. وفى عام ١٥٥٤ نشر كتابًا ضمّنه عددًا من مؤلفاته للقداس أهداه للبابا، وسرعان ما حلّ هذا الكتاب فى قداس الڤاتيكان محل مؤلفات الموسيقيين الفلاندر البلچيكيين، ثم ما لبث پالسترينا أن تنقّل بعد ذلك بين مراكز موسيقية هامة بمدينة روما وعرف حياة الرغد وتزاحم حوله الأصدقاء واحتضنه فيليپ نيرى مبدع الأوراتوريو الذى عمل پالسترينا إلى جواره فترة من الزمن.

وقد بلغ پالسترينا القمة فى النهوض بألحان الكورال وتطويرها من مجرد ألحان تستخدم الأبعاد الهارمونية الخامسة والثامنة «الأوكتاڤ» المتوازية إلى ألحان ذات مستوى رفيع ضمن الغناء الكورالى دون مصاحبة آلات موسيقية، وهو يشارك كلاً من بيرد وڤيتّوريا ولاسّوس فى هذا التطوير الهام للكورال الذى أتاح فيما بعد لباخ العظيم أن يسجل أمجادًا خالدة بأعماله للكورال بمصاحبة الأوركسترا وبأسلوبه الأوركسترالى. وقد عاش أسلوب پالسترينا مدرسةً للأصوات البشرية أخذت عنها الأوپرا الإيطالية أساليب الغناء الجماعى بالشكل الملائم لوسائل الأداء الصوتى البشرى، وهو ما يتجلى فى كتابات ڤردى للكورال فى أوپراته العديدة، فى حين انتقل أسلوب باخ الأوركسترالى إلى ڤاجنر وهو ما يتضح فى ألحانه للمجموعات الكورالية.

ويعدّ إنجاز پالسترينا تتويجًا لجهد من سبقوه فى الكتابة الكونتراپنطية والذين انصرفت جهودهم إلى النهوض بأسلوب الموسيقيين الفلاندر البلچيكيين. وكما كان صاحب عبقرية فريدة ميّزته عن جميع مؤلفى القرن السادس عشر كان مبتكرا لتجديدات هامة فى ميدان الغناء الجماعى وصاحب أسلوب أصيل يحمل بصماته الشخصية. وقد برع فى كتابة الموسيقى الدينية التى يتوقف نجاحها على التعبير الصادق عن المناسبة الدينية حتى ترتبط ارتباطًا عضويًا بالطقوس التى تؤديها بوصفها مادتها الأدبية والدينية والدرامية،

وجاء نجاحه وليد موضوعيته التامة التى جعلته ينحىّ ذاته وأحاسيسه الشخصية موحّدا ألحانه مع نصوص الأغانى الدينية، مما جعله يتبوأ أعظم مكانة بين مؤلفى الموسيقى الدينية المعروفين.

وتميز پالسترينا فى المرحلة الثانية من حياته بوضوح اللحن وجمال الأثر المترتّب على نسيجه البوليفونى، ولاغرو فقد تميّز أسلوبه باستخدام «الكونتراپنط المقيّد»* الذى تطور فيما بعد على يد باخ العظيم إلى أسلوب «الكوانتراپنط الحرّ» مُسْفِراً عن المدرسة الهارمونية المتطورة، وهو ما تجلّى فى قداسه للبابا مارشيللو الذى تمكن فيه من توحيد عناصر الجمال الغنائى مع خصوبة البناء وفق أصول التأليف الكنتراپنطى السائدة فى عصره. وفى المرحلة الثالثة تدفّقت عبقرية پالسترينا فى إطار «الكونتراپنط المقيّد» فإذا هو يقدّم لنا أصواتا غنائية شفافة قد تبدو لنا شديدة البساطة فى ظاهرها بينما هى فى صنعتها الموسيقية مقيّدة بشدّة فى إطار الكونتراپنط.

وقد اطّرح پالسترينا فى مؤلفاته الأخيرة مقامات الموسيقى القديمة واتجه بوعى متطور نحو المقامية الحديثة، فإذا هو يبدع كتابة رأسية هارمونية على حساب النسيج المستقل والأفقى لكل خط لحنى، مما أتاح له التركيز على لحن رئيسى ممتع تغذّيه خطوط لحنية منبثقة من اللحن الأصلى ومن النص الشعرى، وهكذا استطاع عشاق الموسيقى الاستماع لأول مرة فى وضوح إلى نصوص الألحان الغنائية الجماعية لاسيما فى مجال الموسيقى الدينية.

على أن أسلوب پالسترينا الذى ظفر بالإعجاب الشديد لم يلبث أن اضمحل على أيدى تلامذته وتابعيه الذين آثروا نقل الموسيقى من أسلوبها الغنائى إلى أداء الآلات الموسيقية وما صاحب ذلك من «تنافرات» بدت غريبة على الأذن حينذاك، كما طوّروا «الكونتراپنطية المقيّدة» لمواكبة علوم التأليف الجديدة. ولقد حقق التطور الجديد للموسيقى مزيداً من الحرية والحيوية والحماسة والتدفق فغدا أسلوب پالسترينا جزءاً من التراث الخالد الذى لا يمكن إغفاله. لقد كان پالسترينا مؤلفًا عظيمًا خلق-برغم قيود الكتابة الكنتراپنطية المعقدة-مدرسة راسخة للغناء الدينى ما تزال نموذجًا حيًا لروعة الإبداع وللملاءمة بين الألحان وإمكانيات الأداء البشرى الجماعى.

ونسوق من بين مؤلفات پالسترينا غير الدينية مادريجال «الزهور الرفّافة»(٤٤٠) (الفقرة رقم ٦٠ من التسجيل الموسيقى) حيث تتجلّى روعة الأسلوب الغنائى النموذجى للصوت البشرى مع إمكانيات الكتابة البوليفونية مُمتزجة بالهارمونية الرصينة غير المتطرفة التى نستمع فيها بوضوح إلى كل خط لحنى غنائى لا يتضاءل معه جلاء النص.

---

* Strict Counterpoint الكونتراپنط المقيّد: نوع من الكتابة البوليفونية تتضمن مسافات محدّدة شديدة التوافق، وفى إطار أنواع خمسة تضم تنافرات نسبية لكنها تُعالَج لتتحول إلى توافقات شفافة مشرقة.

وكانت آخر مراحل نمو نموذج المادريجال (١٥٩٠ - ١٦٤٠) هى الخطوة الحاسمة فى التحول من البوليفونية إلى الهوموفونية والاعتماد على الأصوات الغنائية المنفردة[٤٤١]، وتميزت هذه المرحلة باستعراض القدرات الموسيقية البارعة من خلال الأداء الصوتى، كما شهدت اهتمامًا شديدًا باستخدام النغمات التى تنتمى إلى المقام الذى يُلحّن منه المادريجال مما أضفى على النسيج الموسيقى تلوينًا يفصح عنه تسمية هذا الاتجاه «باللونية»[٤٤٢] أو «التلوين». ومن أهم مؤلفى المادريجال الإيطالية فى مراحل نموها اللاحقة أورازيو ڤيتشى[٤٤٣] (١٥٥٠ - ١٦٠٥) ودون كارلو چيزْوَالدو[٤٤٤] (١٥٦٠ - ١٦١٤) وكلاوديو مونتڤردى[٤٤٥] (١٥٦٧ - ١٦٤٣).

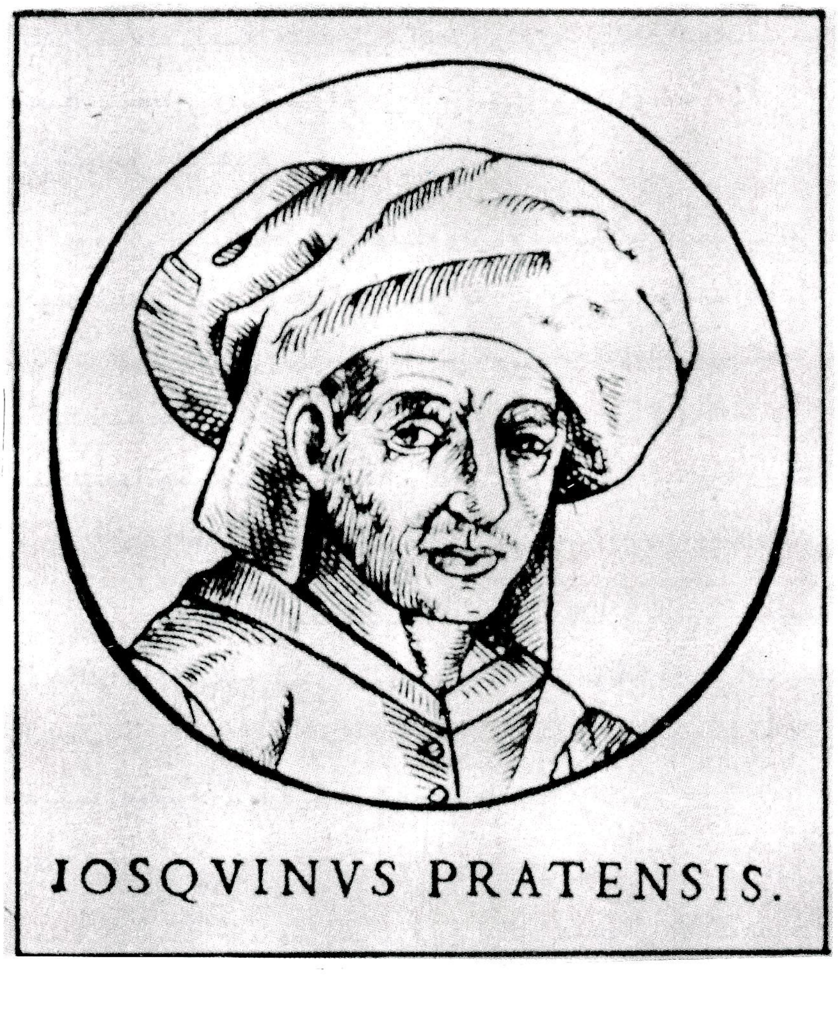
واتخذ المادريجال فى نهاية القرن السادس عشر شكلًا مسرحيًا يُرهص بميلاد فن جديد هو فن الأوپرا الذى ابتكرته جماعة الأصدقاء «كاميراتا» فى فلورنسا عام ١٦٠٠. وقد اشتملت أغانى المادريجال التى كتبها مونتڤردى على فقرات حوارية عديدة بجانب الأدوار الغنائية الموزّعة توزيعًا متعدد الأصوات، كما شاعت فى إيطاليا «كوميديا المادريجال»[٤٤٦]، التى برع فيها أورازيو ڤيتشى، ومن أشهر ما كتب فى هذا المجال ملهاة مادريجالية اسمها الأمفيپارناس[٤٤٧] (١٥٩٤).

كان نموذج «المادريجال» بتحرّره وحيويته خير تعبير عن عصر النهضة مؤكّدا صلته بأرفع الثقافات الاجتماعية بتفرّد صورته البنائية، فإذا هو يتفوق على سائر النماذج الأخرى من خلال تنوعه وتنميق أسلوبه التعبيرى واستغلاله لجميع الإمكانات الموسيقية المتداولة. وإذا كان اعتماد «المادريجال» على الغناء البحت دون مصاحبة آلة موسيقية قد جعله يبدو غريبًا ومختلفًا فى تعبيره عن موسيقى العصور التالية فلم تكن الطريقة المقامية المتبعة هى سر غرابته، ذلك أن الانتقالات الهارمونية بين المقامات المتباعدة كانت قد أخذت تقل فى هذا القرن الذى ساد فيه الميل إلى التعبير بالسلالم الكبيرة والصغيرة، ولكن الغرابة كانت تكمن فى هذا الفيض من التأثيرات الإيقاعية التى تولّدت عن الاتجاه المتحرّر لمؤلفى «المادريجال» فى كتابة الأدوار الغنائية المختلفة والموزّعة على الأصوات المختلفة، وفى اختلاف ميولهم عن ميول من سبقوهم إلى بناء النموذج الموسيقى أو القالب[٤٤٨]، وفى استخدام التأثيرات الإيقاعية فى الموسيقى. ولم يكن فن الغناء الجماعى دون مصاحبة موسيقية[٤٤٩] يجهل طرق تجميع العناصر الموسيقية وإضفاء القوة على الأداء، وخاصة بعد تأليف الأدوار الموزعة لأكثر من أربعة أصوات مع الالتجاء إلى عدة مجموعات من المنشدين، غير أن طريقة تدعيم الموسيقى بواسطة بناء الأقسام المتعارضة فيها أو عن طريق التفاعل اللحنى الذى يتناول أجزاء الألحان بالاستطراد والتنمية والاشتقاق وما إليها لم تكن قد استُوعبت بعد.

چوسكان ديپريه

وتجلّت إقامة التعارض بين الألحان فى موسيقى المادريجال ومحاولاتها البنائية الأولى، وكذا تجميع العناصر الموسيقية بمعناها الحديث فى نهاية القرن السادس عشر الذى انتقلت فيه زعامة عالم الموسيقى إلى إيطاليا فى كل من روما والبندقية بعد أن كانت موسيقى هولنده قد شاعت فى أنحاء إيطاليا خلال النصف الأول من القرن السادس عشر. وكان استيعاب إيطاليا للنماذج الغنائية الأجنبية ولموسيقى الآلات هو الذى مهّد السبيل لسيطرتها الفنية وابتكارها الأنماط التى نسجت على منوالها ألمانيا وإنجلترا وتأثرت بها فرنسا بعض الشىء مما سيأتى ذكره عند الحديث عن مدرسة البندقية.

وقد لعب ظهور چوسكان ديپريه(٤٥٠) (لوحة ٣٨) دورًا كبيرًا فى نهضة الموسيقى بإيطاليا وبلوغها المستوى الذى بلغته الفنون التشكيلية على يد ميكلا نچلو، حتى عدّ «جلاريانوس» عالِم النظريات الموسيقية أعمال چوسكان من الأعمدة الفنية المكتملة التى أرسيت فوق أسس عصر النهضة فبعثت التراث الفنى القديم وأعادت اكتشاف ما حجبت العصور الوسطى معالمه الأصيلة.



(لوحة ٣٨) چوسكان ده پريه. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر.

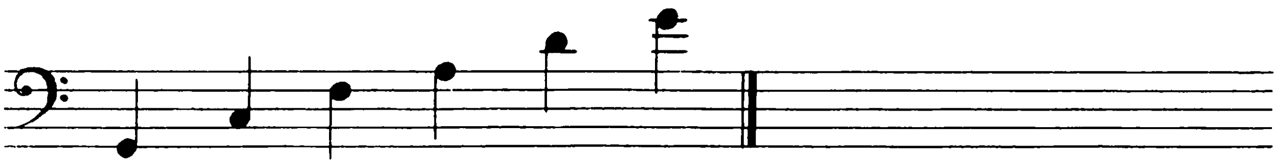
انضم چوسكان إلى فرقة كورال «مصلّى سيستينا» بروما التى كانت تضم مجموعة من الموسيقيين الفلامنك والبرجنديين والفرنسيين الذين اكتمل على أيديهم الأسلوب الپوليفونى ذو الخطوط الميلودية المتعددة الذى انتشر بين ربوع العالم المسيحى بوصفه النموذج الأكمل للكتابة الموسيقية. وفى عهد البابا «سيستوس» الرابع انتقلت الموسيقى الكنسية من مجرد خادم للطقوس إلى مركز الصدارة بعد أن اقتضت فخامة الطقوس الدينية بروما فخامة تناظرها فى الحقل الموسيقى، وأصبح الانضمام إلى فرقة منشدى كورال مصلىّ سيستينا حلم كبار المنشدين والموسيقيين الذين أخذوا يتوافدون على روما من المراكز الغنائية فى أنڤرس ولييچ وكامبراى. وتشكّلت الفرقة من ١١ إلى ٢٤ منشداً زاد عددهم إلى ٣٦ فى عهد البابا ليو العاشر، انقسموا إلى أربع مجموعات: مجموعة غلمان من طبقة السوپرانو، ومجموعة غلمان ثانية من طبقة الكونترالطو، ثم مجموعة رجال من طبقة التينور، ومجموعة رجال أخرى من طبقة الباص. وخلت فرقة المنشدين من العنصر النسائى الذى حُرّم عليه - لفترة محدودة - الاشتراك فى الغناء بالكنيسة وكان يُستعاض عن النساء بالغلمان، ينشدون معًا دون مصاحبة من الآلات الموسيقية ولم يكن ذلك مألوفًا أيامها. وكان من أبرز أفراد هذه الفرقة جيوم دوفاى(٤٥١) الذى كان أول من نظر إلى موسيقى القداس بوصفها عملا فنيا له كيانه العضوى. وقد ترك چوسكان بين محفوظات هذه الفرقة عدداً من مصنّفات القداس والموتيت والمزامير التى اشتهر من بينها قداسه الجنائزى «رثاء أوكيجيم»(٤٥٢) (فقرة ٦١ من التسجيل الموسيقى).

ومع أن چوسكان قد تلقى تعليمه وفق الأصول الفنية للأسلوب القوطى فقد تميّزت ميلوديته بتناغم يفوق مثيله فى الأسلوب القوطى ويقل عنه صرامة، كما تفرّدت إيقاعاته باستقامة أشكالها وأوزانها، ويغلب على أسلوبه فى التأليف الميل إلى تطبيق المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية «الكانون». وتجلّت براعته فى النماذج المستحدثة خلال عصر النهضة وخاصة نموذج «الموتيت» والأغانى الكورالية الأخرى، وقد طبعها جميعًا بالطابع الإيطالى المتمثل فى الميلودية الشّجيّة. ويمكننا التعرف على مميزات أسلوبه مجتمعة فى مقطوعته المسماه «ألف أسف»(٤٥٣) (فقرة ٦٢ من التسجيل الموسيقى).

وكانت لأسفار چوسكان العديدة متردداً بين البلاط البابوى وبلاط ملوك إيطاليا وفرنسا وأمرائهم أثرها الواضح فى موسيقاه، إذ تناول چوسكان فى مؤلفاته جميع أساليب التأليف الموسيقى وقوالبه من القداس حتى الموتيت والأغنية الدارجة، ولهذا لُقّب فى عصره بـ «أمير الموسيقى» وخلع عليه ثائر الكنيسة العظيم مارتن لوثر لقب «سيّد الأنغام».

ولقد برع چوسكان فى استخدام الآلات الموسيقية الشائعة فى عصره وخاصة الفلوت القائمة(٤٥٤) وڤيولا الساق(٤٥٥) كما تميّز القداس فى موسيقاه بنزوعه إلى الاهتمام بأمور الحياة الدنيا أكثر من الآخرة،

(لوحة ٣٩) ضبط أوتار العود.

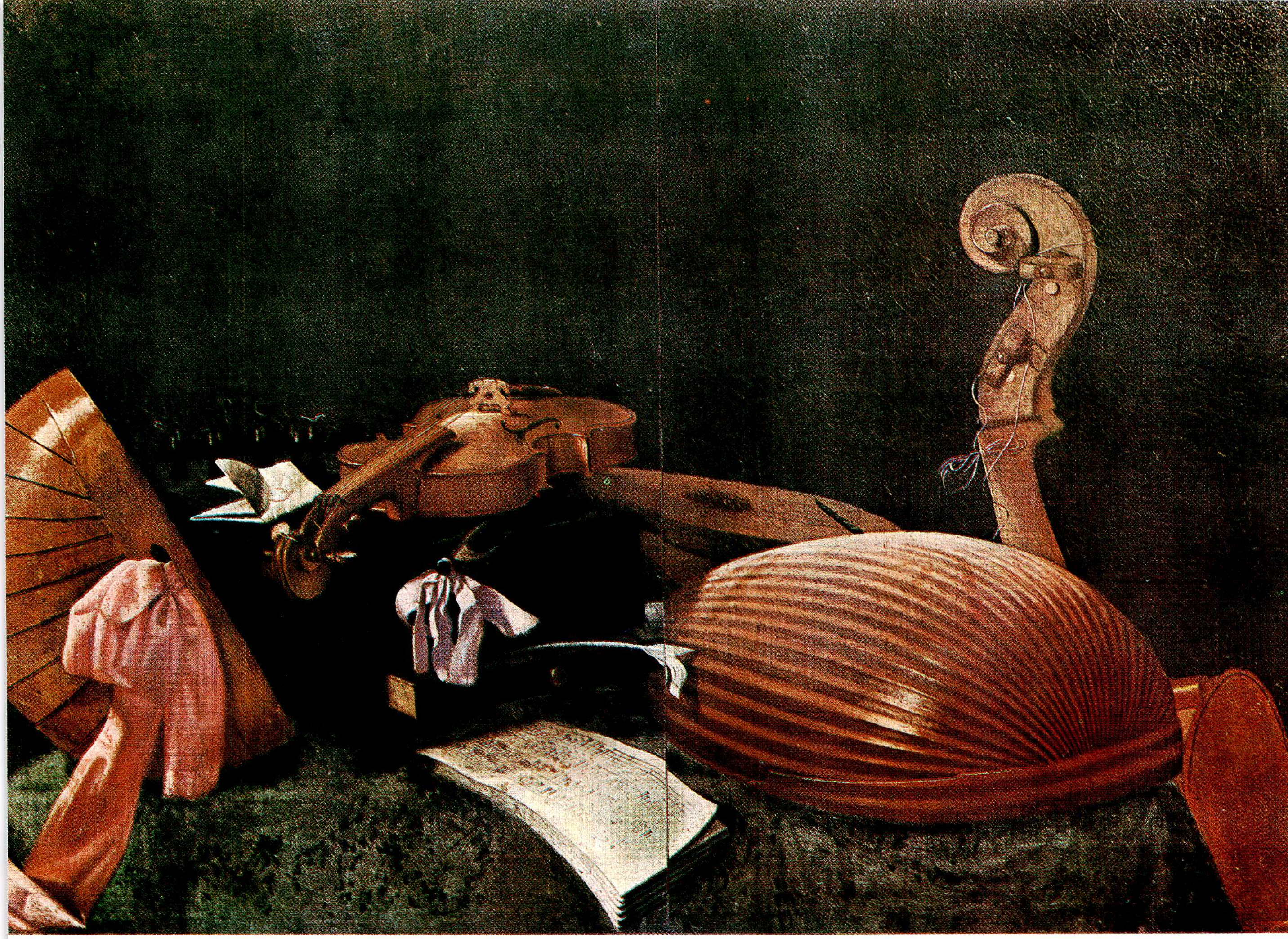


وربما كان هذا التيار هو الخطوة الأولى فى الاتجاه إلى انفصال التأليف الموسيقى عن الحياة الكنسية. وتركز اهتمام چوسكان بصفة أساسية حول نموذج الموتيت فكان له الأسبقية بل الغلبة على القداس فى مؤلفاته. كذلك اتسم تعبير چوسكان الموسيقى عن الأحاسيس الإنسانية بالانطلاق والحرية، وهو ما يتجلى فى أسلوب «الكانون»، فإذا خطوطه اللحنية - وكان يصوغها فى دقة متناهية نابضة بشحنة رائعة من الجمال الأخاذ - تتوالى فى حيوية فياضة متدفقة تكاد تصل إلى حد التصادم، حيث لا تصادم بل تناغم وانسجام. والجدير بالذكر أن موسيقى چوسكان قد استُقبلت عند عزفها خلال العقد الثانى من قرننا العشرين باهتمام كبير.

وما لبث تلامذة چوسكان الذى كان رائد الموسيقى فى بداية القرن السادس عشر أن أخذوا عنه منهجه فى نهاية القرن نفسه وطوّروه إلى أبعاد رائعة، فإذا موسيقى تلميذه «پالسترينا»(٤٥٦) تغدو أكثر ملاءمة للتعبير الدينى وأعمق غوراً من موسيقاه وإن لم تضارعها فى روعة الابتكار، وإذا كلٌّ من ڤيتوريا بإسپانيا ووليم بيرد بإنجلترا وفيليپ دمو بفرنسا وأورلاندو لاسُّو الهولندى بألمانيا يحتذى أسلوب أستاذهم چوسكان ثم يطوّروه إلى نفس الأبعاد التى بلغها پالسترينا من بعده.

موسيقى العود فى إيطاليا إبان عصر النهضة

وقد احتل العود فى أوربا خلال القرن السادس عشر المكانة نفسها التى احتلها البيانو بعد ذلك فى القرن التاسع عشر فكان آلة العزف المفضّلة فى قاعات الموسيقى والدور، يهيم به كبار الموسيقيين المحترفين وكذا الهواة المبتدئون. وقد ساعد على ذلك الإقبال التجاء الموسيقيين إلى ابتكار طريقة مبسّطة لتدوين موسيقى مقطوعات العود تيسّر عزفها وتجعله فى متناول الجميع. وسمّيت هذه الطريقة «جدول العفْق»(٤٥٧) الذى يتشكّل من ستة خطوط أفقية تمثل أوتار العود الستة مرتّبة حسب التدرّج الصوتى، من الخط العلوى الذى يمثل أغلظ الأوتار صوتًا إلى الخط السفلى الذى يمثل أحدّها صوتًا. ووُضعت أرقامٌ تشير إلى مواضع الأصابع على كل وتر من الأوتار متدرّجة من نغم الوتر الخالى المشار إليه بالصفر ثم تبدأ الأرقام بعد ذلك: الأول والثانى وهكذا (لوحة ٣٩).



(لوحة ٤٠) إيڤاريستو باسكينيس: طبيعة ساكنة من آلات موسيقية: العود والڤيولينه. برجامو.

وقد استمد مؤلفو موسيقى العود ألحانهم فى البداية من حصيلة الأغانى ومقطوعات الرقص الشائعة والأغانى الدينية والدنيوية على حد سواء (لوحة ٤٠، ٤١)، وتميزت مقطوعات الرقص الإيطالية بالأناقة والرشاقة والبساطة على نحو ما نلحظ فى مقطوعة «رقص» المجهولة المؤلف والتى كتبت حوالى عام ١٥٧٠ (فقرة ٦٣ من التسجيل الموسيقى) من ميزان إيقاعى ثلاثى الوحدة بطىء السرعة، ويتألف بناؤها من ثلاثة أقسام صغيرة: قسم أول (أ)، يليه قسم ثان (ب)، وتُختتم بإعادة القسم الأول (أ).

واشتهر **ڤينشنسيو جاليليو**[٤٥٨] (١٥٢٠ - ١٥٩١) وقتذاك بالبراعة فى العزف على العود كما أعد مقطوعات للعود من أشهر الأغانى الإيطالية من «المادريجال» و «الكانزونيتا». ونتبين من الاستماع إلى مقطوعاته ارتفاع مستوى الإعداد الهارمونى برغم صعوبة تمييز الخطوط الپوليفونية فى آلة وترية لا يستمر اهتزاز أوتارها طويلاً، كما نلحظ إدخال المحسّنات والزخارف النغمية على الألحان الأصلية بما يساعد

(لوحة ٤١) فتاة تعزف على العود. متحف هانوڤر. ◄



على إبراز جمال الأداء على العود، وكان ذلك ضرورة اقتضتها آلة العود فالزخارف اللحنية تملأ الفراغ بين كل صوت والصوت الذى يليه فى الخط اللحنى، ذلك الفراغ الناتج عن تلاشى الصوت بمجرد عزفه تقريباً، على عكس الآلات الوترية ذات القوس مثل الكمان والتى يمتد الصوت فيها حتى يُعزف الصوت الذى يليه فى الخط اللحنى، لاسيما عند عزف الأصوات المتصلة والمترابطة(٤٥٩) (فقرة ٦٤ من التسجيل الموسيقى).

وقد بلغ **«فرانشيسكو داميلانو»** بموسيقى العود فى إيطاليا ذروتها مع منتصف القرن السادس عشر حين أخذ يؤلف لها رأساً موسيقى آلات حقيقية دون الاعتماد على صيغ الأغانى المعروفة على نحو ما نرى فى مقطوعته التى كتبها على غرار «التصدير الموسيقى»، إذ تقوم على أسلوب المحاكاة الكونترابنطية فى صورة الفوجة أو الإتباع(٤٦٠) [أى ملاحقة نفس اللحن أو شكله الرئيسى] دون أدنى ارتباط بالأغانى ومقطوعات الرقص المعروفة، ودون أى اهتمام بغير استعراض براعة الأداء على العود فحسب (فقرة ٦٥ من التسجيل الموسيقى). ويوحى الطابع البهيج المنبعث من هذه المقطوعة خاصة والذى نلمسه بصفة عامة فى مقطوعات العود بإيطاليا خلال القرن السادس عشر بأن هذا العصر كان عصر استقرار ورخاء.

وقد تألق أيضا فى مجال تأليف موسيقى العود بإيطاليا كل من فراشسكو سپيناتشينو(٤٦١) وأمبروزيو دالزا(٤٦٢)، وكانت الصيغ الرئيسية التى تناولها تأليف موسيقى العود هى الفانتازيا والتصدير [پريلود] والتنويعات. ومن أهم مجموعات تدوين العفق على الطريقة الإيطالية لعزف العود مجموعة پتروتشى(٤٦٣) التى ترجع إلى سنة ١٥٠٧، أما مؤلفات فرانشسكو داميلانو التى جاءت فى أربعة مجلدات فقد طبعت بين ١٥٣٦ و١٥٦٣(٤٦٤)

أسلوب عصر النهضة بفرنسا وهولندا

بدأت فرنسا خلال القرن الخامس عشر فى التخلص من آثار حروبها الطويلة مع إنجلترا بعد أن حرّرها ملكها المستبد لويس الحادى عشر من قيود الإقطاع التى سادت خلال العصور الوسطى، وقام بعدة إصلاحات إدارية هيأتها لتبوُّء مركز الصدارة فى أوربا. وتزوج شارل الثامن ابن لويس الحادى عشر من آن البريطانية فضم دوقية بريتانىْ إلى فرنسا، ثم غزا إيطاليا واستولى على ناپولى دون أن يستقر بها طويلاً. وأعاد غزوها لويس الثانى عشر المسمَّى «أبا الشعب» متحالفا مع الإسپان، كما استولى على دولة البندقية بإيطاليا، غير أن الفرنسيين مالبثوا أن طُردوا ثانية من إيطاليا عام ١٥١٢ إلى أن حاول

فرنسوا الأول استرجاع فتوحات سلفيه بإيطاليا التى ارتبطت ارتباطا وثيقا بفرنسا خلال عصر النهضة. وقد شجّع فرنسوا الأول راعى الفنون الفنانين الإيطالين على النزوح إلى فرنسا فاصطحب معه ليوناردو داڤنشى الذى توفى بعد قليل، كما استدعى المصوّر أندريا ديلسارتو وآخرين.

وقد تأثرت فرنسا بفنون إيطاليا فتشرّبت روحها إلى جانب قَسَمَاتها القوطية الأصلية، فإذا سمات الأسلوب القوطى الموسيقى تتجلى فى تطور التأليف الموسيقى الضخم، وفى الأسلوب المكتمل المتميز بالمهارة الفنية فى حبك النسيج الموسيقى ذى الخطوط الميلودية المتعددة والموزّعة على الأصوات المختلفة [الپوليفونية]، ثم فى الطابع الدينى للطقوس الكنسية. وما لبث أن وفدت على فرنسا تأثيرات إيطالية أخرى انتقلت بالموسيقى إلى خارج الكنيسة وأضفت عليها سمة دنيوية خالصة، فإذا هى تستبدل بالأصوات الغنائية الآلات الموسيقية فى جزء أو أكثر من الأجزاء الموزّعة فى المقطوعة الموسيقية، وإذا هى تضغط الخطوط الميلودية المصاحبة للغناء فى دور واحد يؤدَّى على العود. وبهذا صيغت الأغانى فى ميلودية واحدة أساسية بمصاحبة موسيقية من آلة واحدة، وهو ما أعان على تبسيط النسيج الموسيقى حتى غدت المصاحبة الموسيقية التى تُعزف من الآلة الواحدة ـ العود ـ أبسط وأيسر عند الاستماع إليها بصورتها ذات التآلفات الهارمونية الرأسية من الخطوط الميلودية المختلفة التى كانت تسير من فوق بعضها البعض أفقياً وفق أسلوب الپوليفونية، والتى غالباً ما كان يُصاغ منها النسيج الموسيقى للأغانى وفق الأسلوب القديم.

وفى أواخر العصور الوسطى نما بفرنسا قالب موسيقى فريد فى قدرته على التعبير القومى ـ هو قالب «الأغنية»[٤٦٥]، شبيه بالقالب القومى الإيطالى المسمى «المادريجال». وكانت نماذجه الأولى شبيهة فى خفة روحها وطابعها نصف الجدّى وبساطة بنائها بأغنية «الفروتولا» الإيطالية، غير أنها أصبحت بعد تشرّبها بالأسلوب الإيطالى الغنائى أكثر تطوراً وإتقاناً فى صنعتها. وما لبث الأغنية أن تضمنت أساليب النسيج الكنتراپنطى [المحاكاة الميلودية[٤٦٦] والإتباع[٤٦٧] والمحاكاة الحرفية وزيادة القيم الزمنية للوحدات الإيقاعية للألحان[٤٦٨] أو إنقاصها[٤٦٩]] حتى أصبحت عند منتصف القرن السادس عشر مثقلة بالاصطناع الفنى وتعقّد النسيج الموسيقى. كذلك تنوعت نصوص الأغنية غير أن كثرتها كانت تدور حول موضوعات غرامية صريحة وإن بقيت فرنسية الطابع خصبة الميلودية خفيفة الروح بارزة الإيقاعات حادة النبرات. ونما هذا القالب من الأغانى الذى قام تأليفه على تقاليد الكتابة الپوليفونية من عدة خطوط ميلودية تبلغ أربعة فى معظم الأحيان وتسير معا فى آن، كما استند فى أدائه على المهارة الفنية للمغنين الذين كان يُسند إلى كل واحد منهم إنشاد خط من جملة الخطوط الميلودية.

ومما يميز الأغنية الفرنسية تناوب نمطين من الإيقاع فى صياغتها: أحدهما يسمى النمط المقفّى[٤٧٠] ومقياسه الإيقاعى منتظم متساوى النبرات، والآخر يسمى النمط المقياسى[٤٧١] وفيه تكون القيمة الزمنية



(لوحة ٤٢) فتاة تعزف على العود. متحف هانوڤر.

للمقطع الشعرى قوىّ النبر ضعْف القيمة الزمنية للمقطع ضعيف النبر، وجاء هذا النمط الأخير متأخراً عن النمط الأول فلم يُعرف إلاَ فى أواخر القرن السادس عشر. وكان هذا النوع من التأليف مثل بعض أغانى الفروتولا الإيطالية يميل بصفة خاصة إلى التصوير الموسيقى المتطور بالنسبة لإمكانيات ذلك العصر، والذى يمكن القول بأنه كان أساس التصوير الموسيقى الذى ناله التطوير خلال القرن التاسع عشر على يد فرانز ليست وڤاجنر. وكان كليمان چانكان[٤٧٢] أهم مؤلفى هذا النوع من الأغانى الفرنسية التى اشتهرت من بينها أغنيتان أولاهما: أغنية «معركة مارينيان»[٤٧٣] التى تتضمن تصويراً موسيقياً غنائيًا رائعاً لهزيمة السويسريين أمام جيوش فرنسوا الأول ملك فرنسا عام ١٥١٥ (فقرة ٦٦ من التسجيل الموسيقى) يسير على نفس قواعد التصوير الموسيقى فى مفهومنا الحديث، فإذا هو يصف شجاعة الفرنسيين فى القتال، ويسجل بلمسات واقعية بعض ما يدور فى المعركة كنفخ الأبواق التى تستثير المقاتلين، والتى يحاكيها منشدون من طبقة التينور عن طريق أنغام طويلة عند نطقهم لعبارة «انفخوا فى الأبواق»[٤٧٤]، وهى الطريقة التى يُطلق عليها اليوم «التصوير عن طريق الإيحاء». وإذا كان الإيحاء بمثل هذه الصور قد أصبح اليوم أكثر يسراً ووضوحاً بعد تطور الآلات الموسيقية تطوراً هائلاً من حيث درجة الرنين والنطاق الصوتى، وبعد ابتكار الأوركسترا السيمفونى لمختلف التوليفات التى تصوّر شتى الانطباعات، فقد كانت إمكانيات چانكان محدودة وبسيطة لأنه لم يعتمد على غير الصوت الغنائى البشرى فى بعث هذا التصوير الإيحائى فى الموسيقى، وهو أول من خطا فى هذا المجال وتربّع على عرش الرّيادة فيه. كما نرى لمسة أخرى من التصوير الواقعى القائم على «المحاكاة الحرفية» مع لمسة أخرى من التصوير الإيحائى عند التعبير عن وقع الهزيمة على السويسريين، وهو ما يتجلّى فى غنائهم بطريقة كورالية لعبارة موحية بعمق إيمانهم الدينى هى «لقد فعلنا كل شىء بإرادة الرب» وذلك قبل اختتام الأغنية بصيحة النصر التى يطلقها الفرنسيون فى حماسة. أما أغنية چانكان المعروفة باسم «تغريدة الطير»[٤٧٥] (فقرة ٦٧ من التسجيل الموسيقى) فيتبع التصوير فيها طريقة المحاكاة الحرفية لأصوات بعض الطيور كزقزقة العصافير وهديل الحمام وشقشقة الكوكو فى نهاية المقطوعة، فضلا عن طريقة الإيحاء باللمسات الدقيقة وتجميع العناصر المختلفة التى تنقل جو البهجة الذى تضفيه الطبيعة بجمالها والطيور بشدوها فوق الأغصان، ذاهباً بخياله الخصب إلى تصوير مواقف غرامية بين الطيور وسط حفل ساحر يختتم به الأغنية مطبّقاً بذلك الفلسفة الأبيقورية القائمة على المتعة والانتشاء بالحياة، وهى المشاعر التى تبنّتها حركة النهضة الأوروبية.

غير أن چانكان لم ينس برغم اهتمامه بالتصوير الموسيقى قواعد البناء الموسيقى والأصول الفنية التى ترتكز عليها، فقد صاغ أغنيته فى قالب شبيه بقالب «الروندو»* ذى اللحن المتكرر والأجزاء الاستطرادية

* Rondo . نوع من التأليف الموسيقى يتكرر قسم منه بالتناوب مع الأقسام الأخرى. وفى زمن موتسارت تطور الروندو إلى نمط قياسى شديد الذيوع وخاصة فى الحركة الأخيرة من الصوناتا والكونشيرتو أ-ب-أ-ج-أ.. الخ [م.م.م.ث].

التى تتخلل أداء اللحن الذى يتكرر فى صورة المحاكاة الميلودية والتى تتلاحق فيها الأصوات الكورالية الأربعة التى وُزّعت عليها موسيقى كلتا الأغنيتين، ويتكرر اللحن مع تغيير فى سرعته وتعبيره وفق سياق الكلمات ومغزاها، فى حين أنه يختص الأجزاء الاستطرادية بتضمين لمساته الرائعة للتصوير الموسيقى سواء كان ذلك بطريقة المحاكاة الحرفية [كأحداث الحرب فى أغنية معركة مارينيان، أو شدو العصافير والحمام فى أغنية تغريدة الطير] أم بطريقة الإيحاء [بالانتشاء بالنصر فى ختام معركة مارينيان وبما يدور من غزل بين الطير فى حفل نهاية أغنية تغريدة الطير].

كانت هذه القواعد التى قام عليها تصوير چانكان الموسيقى واهتمامه بأسس البناء الموسيقى ومقوماته الرئيسية هى المنارة التى أضاءت طريق التصوير الموسيقى أمام من جاءوا بعده ابتداء من بيتهوڤن فى سيمفونيته الريفية وهايدن فى سيمفونيته للأطفال أو «رباعية البلبل» حتى روائع هذا الفن المتمثلة فى قصائد فرانز ليست السيمفونية ودرامات ڤاجنر الموسيقية وخاصة فى رباعية خاتم النيبلونج الشهيرة. على أن أغانى چانكان قد تأثرت فى الوقت نفسه بمسيرته الدينية إذ كان منشداً فى الكنيسة الملكية إلى جانب أعماله الموسيقية فى بلاط الملك هنرى الثانى، ولهذا جاءت أغانيه جميعا كورالية وموزّعة على أربع مجموعات للطبقات الصوتية الأربعة، ويقوم بغناء كل مجموعة عدد يتراوح بين الأربعة والستة حتى غدا مجموع المغنين ستة عشر مغنّياً فى أغلب الأحيان، وإن ارتفع فى أحيان نادرة إلى أربعة وعشرين.

وكانت الأغانى الفرنسية قبل چانكان تسير على غرار أغانى شعراء «التروبادور» الجائلين فى توزيعها على الغناء والآلات معا، ثم اختُزلت المصاحبة الموسيقية بعد ذلك إلى آلة واحدة هى العود وفق النهج الإيطالى. وتصور إحدى لوحات الناشونال جاليرى بلندن فرقة موسيقية فى عصر فرانسوا الأول تتكون من ثلاثة أفراد، تقوم مغنية ومغن فيها بإنشاد الميلودية يصاحبهما عازف على العود (لوحة ٤٣)، وهى صورة غير عادية حيث عبّر المصور عن قدرته على الإيحاء بما يستحيل رؤيته، وهو «الصوت».

ولقد كان هذا الجمع بين الأجزاء الموزّعة على الإنشاد والأجزاء المُسنَدة إلى العزف على الآلات الذى بدأ منذ القرن الثالث عشر [واستقرار العلاقة بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات وضم إحداهما إلى الأخرى] هو بداية تطور كبير فى الأداء الموسيقى وفى كتابة الموسيقى نفسها. وأعان على هذا التطور اختصار أدوار المصاحبة الموسيقية للغناء وإسناد أدائها إلى آلة واحدة هى العود الذى استبدل فيما بعد بالآلات ذات لوحة المفاتيح(٤٧٦) «كالڤيرچينال» والكلاڤسان ثم البيانو.



(لوحة ٤٣) أورلاندى دى لاسوس مع الجوقة الموسيقية الخاصة بكنيسة دوق باڤاريا الخاصة. متحف الدولة بباڤاريا.

(لوحة ٤٤) ◄



(لوحة ٤٤) دعوة أو برنامج حفل موسيقى غنائي يقيمه دوق باڤاريا يقود فيه العزف والغناء أورلاندي دي لاسوس.

وقد طُبعت بفرنسا مجموعات عدة من أغانى ذلك العصر نشر أولها پيير أتينيان[٤٧٧] عـام ١٥٢٩ عنونها باسم «مقدمة موجزة وأليفة» وضمنّها عدداً كبيرا من الصيغ المُعدَّة للمصاحبة الموسيقية لهذه الأغانى بالعزف على آلة واحدة، وبعد خمسة وعشرين عاماً ظهرت مجموعة ثانية بعنوان «حدائق عرائس الشعر»، ثم قام أدريان ليروا وروبير بللار بطبع مجموعة أغان ثالثة عام ١٥٧١. جرى هذا كله فى عصر لم تكن طباعة المؤلَّفات الموسيقية قد انتشرت بعد، وضمت هذه المجموعة أغانى مؤلفين عديدين إلى جانب كليمان چانكان من أمثال جيوم كوستيله الذى كان يؤلف أغانى كورالية دون مصاحبة آلية مثل أغنية «هيّا بنا إلى المرج الأخضر»[٤٧٨] (فقرة ٦٨ من التسجيل الموسيقى) التى صاغها للإنشاد الكورالى الپوليفونى «آكاپيلاّ» A Capella [الغناء دون مصاحبة من الآلات الموسيقية] من الطبقات الصوتية الأربعة المعروفة [سوپرانو وكونترالطو وتينور وباص] وضمنّها كل حيل الأسلوب الپوليفونى من محاكاة ميلودية وإتباع وملاحقة بين إنشاد الصورة الميلودية من الأصوات المختلفة إلى إنقاص أو زيادة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية فى الميلودية على غرار أغانى چانكان الذى اقتفى أثره أيضا فى صياغة الإنشاد الكورالى دون مصاحبة من الآلات الموسيقية، وإن لم تقم أغانيه مثل أغانى چانكان على التصوير. كذلك احتذى نهج كلودان دى سيرميسى الذى كان يؤلف بالأسلوبين اللذين لحقهما التطوير فيما بعد وهما: أسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبة موسيقية من مجموعة من الآلات، وأسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبتها الموسيقية المركّزة فى آلة واحدة من الآلات المتداولة وهى العود. وتمثل أغنيته «طالما أنعم بالحياة»[٤٧٩] (فقرة ٦٩ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الأول وقد صاغها للغناء المنفرد من طبقة تينور ومعه مصاحبة موسيقية جماعية من ثلاث آلات هى الناى ذى المبسم والڤيول الديسكانت التى كان يطلق عليها أيامها الڤيولينه المفردة بخطها الطويل المتدفق الجميل. وتمثل أغنيته «أأعيش مهموماً أبداً»[٤٨٠] (فقرة ٧٠ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الثانى، ويقوم بناؤها على لحنين، لحن لمجموعة الأبيات الأولى، ثم لحن ثان للمجموعة الثانية، ثم استعادة للحن الأول مع المجموعة الأخيرة من الأبيات، وهو القالب البنائى المسمّى (أ ب أ)، حيث يمثل «أ» اللحن الأول و«ب» اللحن الثانى، ولهما طابع ألحان الأناشيد البعيدة عن رقة الأغانى العاطفية كما يتميزان بوضوح الإيقاع برغم بطئهما بعض الشئ. واقتصرت المصاحبة على العزف على العود حيث تمضى المصاحبة تارة فى صورة التآلفات الهارمونية التى ترسم النبرات الإيقاعية فى الوقت نفسه، وتمضى تارة أخرى فى صورة متدرجة صعوداً أو هبوطًا، كما تمضى فى بعض الأحيان فى صور من التنوعات على اللحن الغنائى نفسه.

وقد أعان هذان الأسلوبان الفرنسيان على تدريب الأذن الموسيقية وتأصيل عادة الاستماع إلى الأغانى ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبتها الموسيقية، بالإضافة إلى ما اعتادت استماعه من الأغانى

الكورالية ذات الأسلوب البوليفونى والتى كانت تُنشد بلا مصاحبة موسيقية، ومضى هذا الأسلوب فى سلسلة تطوره إلى جانب الأسلوب البوليفونى حتى أيامنا هذه.

وقد لعب الصراع الدامى بين الكاثوليك والبروتستانت بفرنسا فى نهاية القرن السادس عشر هو الآخر دوراً فى إحياء الموسيقى الدينية التقليدية التى استطاعت بفضل چان موتون(٤٨١) تلميذ چوسكان دى پريه وفيليپ دى مونت الهولندى(٤٨٢) مقاومة معظم التأثيرات المستحدثة التى تسلّلت إلى الأغنية الفرنسية وأغنية المادريجال. فلقد ارتقى هذان الموسيقيان بأصول الإتقان والمهارة فى الكتابة الموسيقية الدينية وفق تقاليد أسلوب البوليفونية وتقاليد الإنشاد الكورالى الرفيع على غرار ماكان يجرى فى مصلّى «سيستينا» على عهد چوسكان دى پريه، وهو ما يتبيّن فى مؤلفات دى مونت التى يربو عددها على ٣٨ مقطوعة للقداس و٣١٨ مقطوعة من نموذج الموتيت. ويتجلى أسلوب القداس المتطور والقدرة على حبك الخطوط البوليفونية ومهارة الإنشاد الكورالى فى نشيد «مبارك الرب» و«حمل الرب» من قداس «إنه لمبـــارك»(٤٨٣) (فقرة ٧١ من التسجيل الموسيقى) الذى تعكف على أداء جزئى التقديس فيه فرقة كورالية كاملة دون أية مصاحبة من الآلات الموسيقية.

وتألق فى مجال التأليف الموسيقى الدينى إلى جانب التأليف الدنيوى هولندى آخر عاش فى فرنسا وإيطاليا هو «أورلاندودى لاسّو» أو «لاسّوس»(٤٨٤) كما كان يُدعى أحياناً. وكان بارع الأسلوب غزير الإنتاج سريع التأقلم مع مختلف الأساليب القومية. وإذا كانت بعض مؤلفاته الدنيوية قد وصلت إلينا مثل أغنيته «صباح الخير يا قلبى» و«عندما تعود حبيبتى مارى» فإن موسيقاه الدينية لا تضارع مؤلفاته الدنيوية فى تشرّب أسلوبها بكل سمات أسلوب عصر النهضة. وقد اتخذ دى لاسو من أسلوبه التقليدى البوليفونى أساساً بنى من فوقه جميع المحسّنات الزخرفية فيما ألّفه من أسلوب المادريجال الإيطالى بجانب التلوينات النغمية داخل المقام «الكروماتية»* التى أضفت على موسيقاه طابعاً درامياً هو وليد اللقاء بين حرارة العاطفة والألوان الزاهية المشرقة التى اقتبسها عن مؤلفى مدرسة البندقية حتى أضحى أسلوبه شديد الجاذبية يجمع فى المقطوعة الواحدة بين أسلوب الخطوط الميلودية المتعددة «البوليفونية» وبين أسلوب الخط الميلودى الواحد الذى تصاحبه تآلفات هارمونية «الهوموفونية»، كما غلبت البوليفونية الجميلة المرنة على مؤلفاته. وقد بلغ دى لاسّو حد الإعجاز فى القدرة على التعبير الذى أسبغ عليه تلك المسحة الصوفية التى لم يُدَانِه فيها أحد من معاصريه سوى پالسترينا.

* Chromatic Chords التلوين أو الكروماتية هو استخدام أنصاف الدرجات المتتالية لتلوين الجملة الموسيقية [م.م.م.ث.].

وضمّت مجموعة مؤلفات، الرائعة المسماة «العمل الموسيقى الأعظم» أكثر من خمسمائة مقطوعة من نموذج «الموتيت» الموزّع على صوتين أو ثلاثة أصوات أو أربعة أو ستة أو سبعة أو ثمانية أو عشرة أصوات بل وعلى إثنى عشر صوتاً تُعدّ من أعظمها شأنا «مزامير التكفير» السبعة التى أعدّها من واقع صيغتها الجريجورية التى كانت تُنشد فى العصور الوسطى أيام «الصوم الكبير». وصاغ لاسّو أنغام البصلمودية رقم ١٢٩ من ألحان أو نغمات المزامير فى صورة النغمين الطويلين لإيقاع كل مازورةخلال الموسيقى كلها، وجعل بيت «المجد للآب» وهو آخر أبياته أطولها نغما. وقد وزّع الموسيقى على فرقة كورالية تبدأ بـ «ترتيل جريجورى» لكل أبيات المزمور دون توزيعات پوليفونية، ثم أعاد إنشادها كلها فى خطوط پوليفونية. وتجرى الموسيقى أحيانا فى صورة المحاكاة الميلودية والإتباع، كما هى الحال فى البيتين الثانى والثالث (فقرة ٧٢ من التسجيل الموسيقى) من أبيات المزمور:

ربّاه... فلتسمع لندائى،
ولتصغ لتوسّلاتى.
أناديك من الأعماق.
أتُراك سجّلت معاصينا،
مَنْ مناّ يمكن أن يَسْلَمَ منها؟
أنت واهب المغفرة.
أخضعتُ نفسى لناموسك،
ورضيت بكلماتك،
وتوكّلت على الرب.
فليسلم للرب بنو إسرائيل[٤٨٥]
منذ يضئ الصبح إلى أن يأتى المساء.
الله رحيم قادر ومخلّص.
المجد للآب وللابن وللروح والقدس
مثلما كان ببدء الخليقة
وكما هو الآن وسوف يكون أبداً أبداً .... آمين

ويتجلى إعجاز التعبير الدينى بغلالته الصوفية فى تعانق نصوص كلمات هذا المزمور مع موسيقاه الرفيعة، فيحسّ المستمع ـ حين تنحسر الأصوات الغنائية العديدة المختلفة ولا يبقى غير صوت واحد أو صوتين ـ براحة الهائم فى غابة كثيفة حينما يشرف على بقعة مكشوفة تمنحه متنفساً من الهواء والضياء (لوحة ٤٣، ٤٤).

أسلوب عصر النهضة بألمانيا

لم تكن ألمانيا فى عصر النهضة سوى مجموعة من الإمارات التى لا رابط بينها إلا الإمبراطور الرومانى المقدس الذى ضنّ ڤولتير عليه بأن يدعوه امبراطوراً أو يخلع عليه أية قداسة. وكانت حكوماتها المتعددة مستقلة لا يشغل تفكيرها إقامة أى صورة من صور الاتحاد أو التعاون المثمر فيما بينها. وكانت موسيقاها متخلّفة عن موسيقى الدول الأخرى المجاورة مثل الفلاندر وإيطاليا وإسپانيا وإنجلترا، إذ كانت تنقصها الحكومة المركزية الغنية القوية القادرة. ومع ذلك لعبت الوحدة الشعوبية للجنس الجرمانى دوراً فى إبداع وفرة لا بأس بها من الأغانى الألمانية المصوغة فى أسلوب كونترابنطى والتى انتشرت خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى جميع دويلات ألمانيا وخاصة فى الجنوب، وكانت تعبيراً بسيطاً وصريحاً عن المشاعر العميقة للشعوب الجرمانية. وانطوت أول مجموعة معروفة من هذه الأغانى والتى يتضمنها «كتاب أغانى لوخيمر[٤٨٦] على صيغ موزّعة على ثلاثة أصوات غنائية ظهرت جميعها فى منتصف القرن الخامس عشر. وكانت هذه الأغانى الكونترابنطية الأسلوب هى الأساس الحقيقى لسيادة الموسيقى الألمانية فيما تلا ذلك من عصور لأنها تجمع فى موسيقاها بين عمق المشاعر النابعة من روح الشعب الألمانى وبين أسلوب تعبيرها القوى التأثير.

كانت الأغنية الألمانية تقوم أصلاً على «لحن ثابت» [كانتوس فيرموس] مستعار غالبًا من الألحان الفولكلورية التى ينسج المؤلف حولها أصواتًا مساعدة وفق تقاليد الأسلوب الكونترابنطى، على حين يُقيم التوازن والتناسق فى أسلوبها العام لكى تتآلف مع اللحن الثابت الأصلى، مع تناولها جميعًا بالاستطراد والتنمية والعناية بإبراز الروح الفولكلورية فى كتابة الپوليفونية بدلا من الاهتمام بتقنيات بناء الصورة الموسيقية التى اتّبعها مؤلفو المادريجال الإيطالية.

ومع أن كثرة هذه الأغانى كانت عاطفية مثل الأغانى الإيطالية والفرنسية فقد ضمّت كذلك أغان سياسية وخمريات وأخرى تشيد بمتع الحياة. وظهرت فى عهد الإمبراطور مكسميليان بإينزبروك مدرسة من مؤلفى الأغانى الذين ظفر بعضهم بشهرة عريضة مثل هاينريش إيزاك [المولود فى هولندا حوالى عام ١٤٥٠ والمتوفى عام ١٥١٧]، ثم لودڤيج سينفل[٤٨٧] [المولود ١٤٩٢ والمتوفى ١٥٥٥ تقريبًا]. ونستطيع أن نتبين الصفات المميزة لهذه الأغانى التى أعانت على ظهور المؤلفات المماثلة لها من دراسة إحداها مثل أغنية «الوداع»[٤٨٨] (فقرة ٧٣ من التسجيل الموسيقى) التى ألفها هاينريش إيزاك عند رحيله من بلاط إينزبروك والتى استهلّها بقوله: «إينزبروك.. واآسفاه لقد آن أوان رحيلى عنك»، وجعلها تنبض بالحنين

إلى الماضى والشوق إلى استرجاعه. وهى رباعية من أصوات غنائية تُنشد دون مصاحبة من الآلات الموسيقية، صاغها بأسلوب النشيد لأربعة أصوات غنائية متراكبة تغنى جميعًا ميلودية واحدة تسير فى صورة مركّبات هارمونية رأسية بدلاً من سيرها فى صورة خطوط ميلودية مختلفة وفق أسلوب الپوليفونية، ويطغى على الموسيقى طابع الوداع رغم ظهورها فى صورة النشيد.

ونلمس فى أغانى **لودڤيج سينفل** قدرة عجيبة على استغلال أسلوب المحاكاة الميلودية فى الخطوط الپوليفونية المتعددة لرفع قيمة الإحساس بالجمال المنبعث أصلاً من اللحن الشعبى الألمانى مثل أغنيته التى مطلعها «عندما استيقظ فى الصباح المبكر»(٤٨٩) (فقرة ٧٤ من التسجيل الموسيقى)، فقد كتبها بأسلوب الپوليفونية المحكم الصياغة ووزّعها على خمسة أصوات، يقوم صوت التينور بالغناء فى حين تشدو الأصوات الأربعة الباقية على الڤيول الديسكانت والڤيولا داجامبا [وهى آلة شبيهة بالڤيولا الحديثة لكنها تُسند على الرُّكبة وإن اتخذت أثناء العزف عليها وضعًا مشابهًا لوضع التشللو، ويشير اسمها إلى موضعها أثناء العزف إذ يعنى «ڤيولا الساق»، ويُعزف عليها بالقوس مثل الأداء على الڤيولنسيل أو الربابة البلدى] والباص ڤيول «الڤيولنسيل القديم» والعود. كما يتكرر اللحن الشعبى ـ الوحيد دوما ـ على الخطوط الپوليفونية الأخرى فى جميع أبيات الأغنية، وهو ما لجأ إليه برامس فى أغانيه الشعبية فيما بعد. وفى النصف الأخير من القرن السادس عشر عمّت الثقافة الإيطالية شتى أرجاء ألمانيا، كما تغلغل الفن الإيطالى عبر الألمان الذين درسوا بإيطاليا والفنانين الأجانب العاملين فيها مثل الموسيقيين الذين كانوا يمارسون نشاطهم فى بلاط الإمارات الألمانية. وحاول الفنانون الألمان محاكاة النماذج الفنية الإيطالية غير أنهم لم يبلغوا مرتبة البراعة فى محاولتهم، ولبثت سماتهم الچرمانية بارزة فى مؤلفاتهم، كما ظلت الأعمال الرفيعة فى ألمانيا من إبداع الأجانب المقيمين بها من أمثال أورلاندودى لاسو الذى أمضى سنواته الأخيرة موسيقيًا ببلاط أمير ميونيخ، وسكانديللو الذى عمل رئيسًا لمنشدى كنيسة الأمير الناخب [مَنْ له حق انتخاب الإمبراطور بدرسدن] ومع ذلك فقد نجح عدد من الموسيقيين الألمان فى تمثّل النماذج الإيطالية وإبداع أعمال تجمع بين الكثير من مميزات التفكير الألمانى من عمق وتأمل ذاتى وبين رشاقة الأسلوب الإيطالى وجاذبيته، مثل ليوهيسلر(٤٩٠) (١٥٦٤ ـ ١٦١٢) وچاكوب هندل (١٥٥٠ ـ ١٥٩١) أحد منشدى الكورال بالكنيسة الإمبراطورية الكبرى الذى تأثر بمدرسة البندقية فى الغناء الكورالى وخاصة فى كتابته مؤلفات لمجموعتين من الكورال، وكان مولعًا بشتى الآثار المتولدة عن صدى الصوت فى مؤلفاته الكورالية إلى جانب استغلاله الجرىء للتلوين الكروماتى للأنغام كوسيلة من وسائل التعبير الموسيقى.

وقد خلّف كونراد پاومان(٤٩١) ـ عازف الأورغن الضرير الذى كان نجم الموسيقى الألمانية وقتذاك ـ كتاب «قواعد عزف الأرغن»(٤٩٢) الذى يُعدّ أقدم كتب موسيقى الأورغن ويحوى صيغًا معدّة من ألحان كنسية وأغان وألحان راقصة تُعزف على الأورغن أو الكلاڤسان. وتكشف مقطوعات هذه المجموعة عن

ميل الموسيقيين الألمان إلى الزخرفة والتجميل على غرار المعماريين الألمان، الأمر الذى ترك آثاره السلبية على النمو العضوى للموسيقى وعلى بناء صورهم الموسيقية.

وقامت كثرة من الموسيقيين بوضع ألحان للكنيسة الكاثوليكية المهيمنة على ألمانيا برغم المنازعات السياسية الصاخبة، فوضع هاينرش إيزاك الذى نهل من معين الموسيقى الفلامنكية العديد من مقطوعات القداس، كما ألّف مجموعة من أناشيد الكورال التى تستخدم فى الطقوس السنوية والتى تُعدّ من النفائس القليلة المبكرة.

على أن حركة الإصلاح الدينى كانت أهم مظهر من مظاهر روح عصر النهضة بألمانيا التى كانت حبلى ببذور الثورة التحررية على الكنيسة التقليدية حين لعب مارتن لوثر «لُتَر» دور المحرّك لها فأعلن فى عام ١٥١٧ ثورته صريحة، مطلقًا العنان لمشاعر الألمان المكبوتة منذ عهد بعيد. وإذ كان لوثر موسيقيا فقد أسهم بقسط وافر فى إقامة صرح الموسيقى الألمانية عن طريق ابتكار «ألحان الكورال»(٤٩٣) وهى نمط جديد من أناشيد الكنيسة سُمّيت بالكورال* لسرعتها المتمهّلة وإيقاعها الوقور القائم على هارمونية رأسية أكثر من قيامه على خطوط پوليفونية، أى مجرد إطار هارمونى تتراكب فيه أنغام مفردة، وهو النمط الذى اتبعه بعض المؤلفين فيما بعد فى مقطوعاتهم لموسيقى الآلات مثل الحركة البطيئة فى موسيقى بيتهوڤن لصوناته الپيانو المسماة بصوناته المشاعر الفيّاضة(٤٩٤). وجاءت أناشيد لوثر مركّزة معبرّة عن عقيدته الداعية إلى لجوء العبد إلى ربّه مباشرة دون وساطة الرسل والقديسين والكهنة، مستغلاً طبيعة العقلية الألمانية النزّاعة نحو التعمق والفكر المطلق، وإذا القساوسة والمنشدون يناصرونه وإذا المصلّون يجدون فى تلك الأناشيد طريقا أقصر للتقرب إلى الله دون وساطة رجال الدين على العكس من المذهب الكاثوليكى مما أدى إلى سرعة انتشارها وظهور عدد غفير من المؤلفين ينسجون على منوال أناشيد لوثر.

وكان «لحن الكورال» البروتستانتى الذى وضعه لوثر نقطة تحول هامة بقدر ما كان تعبيراً عن المذهب الجديد، بل كان فى واقع الأمر بداية ظهور الموسيقى الألمانية الحقة. ولم يكن لوثر نفسه موسيقياً موهوبا فحسب بل كان متعصباً للموسيقى لا يرى فناً آخر سواها، وقد جاب أنحاء إيطاليا قبل قيامه بالدعوة للإصلاح دون أن يتأثر بفن من فنونها التشكيلية الرائعة، كما كان عازفاً بارعاً على العود والناى متخذاً من چوسكان دى پريه مثله الأعلى فى الكتابة الموسيقية وفق قواعد الپوليفونية. وقد اختار أناشيده الدينية

---

* أطلق على جوقة الغناء «الكوروس» فيما بعد اسم الكورال لأنها ارتبطت بأداء هذه الألحان الكورالية، وهو ما تبلور بعد ذلك على يد باخ العظيم.

وخاصة تلك التى يؤديها جمهور المصلّين من بين حصيلة الترتيل الجريجورى والأغانى الشعبية الدينية والألحان غير الدينية المعاصرة له، مثلما تحولت أنشودة الوداع التى كتبها هاينريش إيزاك ومطلعها «إينز بروك، آن أوان رحيلى عنك»(٤٩٥) إلى أغنية كورالية مطلعها «أيتها الدنيا، آن أوان رحيلى عنك(٤٩٦)»، ولم تُثنه مسيرته الطويلة فى كنف الكنيسة عن تأليف بعض الألحان الدنيوية، وكانت براعته فى كتابة الكورال الپروتستانتى سببا فى تأثر مؤلفى الكورال به بدءاً من باخ إلى ڤاجنر(٤٩٧). وإذ كان لوثر بعيد النظر حاد الذكاء فقد هداه فكره الصائب إلى أن جمهور المصلّين من أصحاب المواهب الموسيقية المحدودة ومن غير المدرّبين على الغناء يعجز عن إنشاد الألحان المعقدة فابتكر أناشيد تتضمن فقرات بسيطة يمكن للمصلّين إنشادها فى يُسر بدلا من الفقرات المصاغة بأسلوب الپوليفونية المعقّد، كما أعدّ فى الوقت نفسه صيغاً للأغانى الشعبية الألمانية بأسلوب الپوليفونية إيماناً منه بأن ارتفاع مستوى الموسيقى الشعبية بعد صقلها بالوسائل الفنية كفيل بإقناع الجماهير بأن أبسط الألحان يمكن أن تبلغ سمع الله.

وفى عام ١٥٢٤ قام يوهان ڤلتر(٤٩٨) صديق لوثر ومستشاره الموسيقى بنشر كتاب «كورال الكنيسة» الذى يضم مجموعة ألحان لوثر التى يضطلع فيها صوت التينور بالميلودية الأساسية فى حين تؤدى الأصوات الأخرى الخطوط الپوليفونية المساعدة. ثم ما لبث چورج راف أن نشر ١٥٤٤ كتاب «الغناء الدينى الألمانى الجديد» الذى يشتمل على أعمال عدد من مؤلفى مستهل حركة الإصلاح الدينى من أمثال أرنولد بروك الذى برع فى التعبير عن المشاعر العميقة المنبعثة عن الأسلوب الپوليفونى للأناشيد الپروتستانتية الألمانية فى اللحن الذى نظم لوثر كلماته. كما نشر بعد ذلك يوهان كروجر (١٥٩٨ - ١٦٢٢) وهو أحد رؤساء المنشدين الدينيين ببرلين مجموعة من الألحان تكشف، لنا عن اقتباس باخ للكثير من ألحان الأناشيد اللوثرية بعد أن أسند الميلودية الهامة إلى صوت السوپرانو بدلا من التينور وطوّرها بما يناسب أسلوب القرن السابع عشر. ونشر ميشيل سوتسى (١٥٧١ - ١٦٢١) مجموعة كبيرة من ثلاثة مجلدات بين عام ١٦١٥ و١٦١٨ بعنوان «مجمل الموسيقى» ضمّنها خلاصة المؤلفات والمعارف الموسيقية فى عصره، وكذا تراث الموسيقى اللوثرية التى يتألق من بينها نشيد «كم تبدو نجمة الصباح متلألئة»(٤٩٩) «لپريتورياس» (فقرة ٧٥ من التسجيل الموسيقى)، وهو نشيد دينى لمجموعة صغيرة من المغنين الأوائل تمثل أربعة أصوات: سوپرانو وكونترالطو وتينور وباص ومعها مجموعة كورالية كبيرة تنشد بمصاحبة الأورغن، ويتميّز بحبك الصياغة الپوليفونية من الخطوط المتعددة، وبالتناغم الصوتى، وبالطابع الدينى الوقور، وبالتقابل البديع بين المجموعة الصغيرة من المغنيين وبين المجموعة الكبيرة من منشدى الكورال بمصاحبة الأورغن، مما يكشف لنا عن مدى إسهام أتباع مارتن لوثر فى إنارة الطريق لاضطراد نمو أسلوب الموسيقى الدينية أمام يوهان سبستيان باخ فيما بعد.

أسلوب عصر النهضة بإنجلترا:

عهد إليزابيث الأولى

تحولت إنجلترا خلال القرن السادس عشر من مجرد حكومة من حكومات القرون الوسطى إلى قوة دولية كبرى، وقد تميزت فترة الأربعة والعشرين عاماً التى تولى الحكم فيها الملك هنرى السابع بالتدابير الاقتصادية الحذرة وبالعمل الدائب لإصلاح الخراب الذى حل بالبلاد خلال القرن السابق، وبإرساء الأسس لمستقبل أفضل. وتعاقب على عرش البلاد من بعده نفر من الملوك عجزوا عن السير بالبلاد نحو المستقبل المنشود وإن تميّزوا بقوة الشخصية، ومن هؤلاء هنرى الثامن الذى انطوت شخصيته على عناصر متناقضة، فإلى جانب حيويته البهيمية كان يتمتع بالمقدرة الفنية والذكاء الفطرى، ومارى تيودور التعسة التى جرّت بلادها بتفانيها فى الإخلاص للعقيدة الكاثوليكية إلى شفا اندلاع الثورة بها إلى أن تربّعت على عرش إنجلترا إليزابيث الأولى ذات الفكر الثاقب والشخصية البارزة، فاستطاعت توطيد حكمها واستقرت على عرشها ما يقرب من نصف قرن من الزمان (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، وأن تجمع حولها الأطراف المتنازعة بفضل ما كانت عليه من دهاء الساسة وقدرة على المراوغة. وتعتبر الأعوام التى حكمتها إليزابيث أهم فترة فى تاريخ إنجلترا إذ استطاعت خلالها أن تمد تجارتها إلى أطراف الأرض وأن تبسط سيادتها على بحار العالم، وأن تطور علمها وأدبها وفنها وموسيقاها تطويراً ملحوظا.

وبرغم أن إنجلترا قد أفادت خلال تلك الفترة من كافة العناصر التى قامت عليها النهضة الأوربية واقتبست عنها ما كانت فى حاجة إليه، إلا أنها استطاعت أن تخلق لنفسها فى النهاية أدباً خاصّاً وموسيقى خاصة بل وكنيسة خاصة تعكس مقوماتها الذاتية، مما أدى إلى زيادة الإحساس بانعزال الجزيرة عن العالم. وكان لانفصال كنيستها عن كنيسة روما أعظم الأثر فى شعورها بالاعتداد بنفسها وفى إحساسها بالزهو الذى بلغ أحيانا حد الغرور. كانت لندن عاصمة كبيرة يبلغ تعداد سكانها وقتذاك حوالى ٣٠٠,٠٠٠ نسمة، خُطّطت طرقاتها أحسن تخطيط، وضمّت بورصة لتداول النقد والأوراق المالية، ومسارح عديدة تعمل على مدار العام، ومدارس تدار وفق أفضل النظم والأساليب، وزخرت إلى جانب ذلك بالأنشطة التجارية الرائجة ومختلف ألوان الترفيه. وكان نظام الوسايا[٥٠٠] فى الريف هو النظام الاقتصادى والاجتماعى السائد، وهو نظام إقطاعى تتجمع فيه المزارع فى ملكيات كبيرة، وكان الملاّك الإقطاعيون يحيون حياة أرستقراطية ناعمة، يتمتعون رجالاً ونساء بحظ وافر من الثقافة التى تجلت فى مطالعتهم لقصائد الشعراء اللاتين وفى دراسة العلوم والرياضيات، بل وفى الإنشاد وتأليف الموسيقى.

ويصف توماس مورلى فى كتابه الشهير «مقدمة واضحة سهلة للموسيقى» صورة الحياة الثقافية لأولئك السادة الملاّك بقوله: «وبعد الانتهاء من العشاء جاءوا بكتب الموسيقى إلى المائدة وفق ما جرى عليه عرفهم، وقدمت السيدة المضيفة إلىّ نصّا موسيقيًا ترجونى أن أنشده. وعبثًا حاولت الاعتذار حتى اضطررت فى النهاية إلى الاعتراف بعجزى عن الغناء. فتعجب الجميع من أمرى فى حين تهامس البعض بعدم تصديقهم، ووجدتنى أواجَه باستنكار شديد، وبتساؤلات عن تربيتى الموسيقية.... وعن نوع المجتمع الذى نشأت فيه!».

كانت لندن مركزاً للثقافة الإنجليزية التى وإن نبعت من عناصر النهضة الأوروبية وأسلوبها إلاّ أنها كما أسلفت قد تطورت إلى ثقافة قومية، فكان رجال البلاط يقرءون شعر فيليپ سدنى، وتوماس ويات[٥٠١]، وإدموند سپنسر، وكريستوفر مارلو، وجميعهم من الشعراء الذى صبّوا أشعارهم فى قوالب نماذج عصر النهضة بإيطاليا، ومع ذلك كانت أشعارهم تتغنّى - بنضارتها وتلقائيتها وأخيلتها - بإنجلترا معبّرة عن طبيعتها ومناخها. وبرغم أن مسرحيات شكسپير ومارلو كانت تعالج الأفكار والقضايا الإنسانية الهامة إلا أنها كانت تنبض بحس إنجليزى خالص.

كذلك عبّرت الموسيقى - برغم تأثرها بالنماذج المتداولة فى القرن السادس عشر - عن الروح القومية، وعن شخصية إنجليزية متميزة فى تعبيرها الفنى. وظلت «مادريجالات» هذا العصر أعظم ما تملك إنجلترا من التراث الموسيقى حتى اليوم، وقد ترسّمت خطى المادريجال الإيطالية فى صياغة نسيجها الكونترابنطى ذى الخطوط الميلودية المعقدة وفى بساطة أسلوبها الهارمونى. وكان نيقولا يونج المغنى بفرقة كورال كاتدرائية سان پول بلندن أول من أدخل المادريجال الإيطالية إلى إنجلترا وقام بترجمة مجموعة منها ونشرها عام ١٥٨٨، ثم أتبعها بمجموعة أخرى منها نشرها عام ١٥٩٧، وهو أول من ألّف مقطوعات منها بإنجلترا مترسّماً خطى المؤلف الإيطالى جاستولدى وخاصة مقطوعاته بعنوان «مقطوعات الباليه للغناء والعزف والرقص»[٥٠٢]. وقد استطاع مؤلفو المادريجال الإنجليز أن يضفوا على مؤلفاتهم القوة والجاذبية والعذوبة والنضارة التى برزت كصفات مميزة للأسلوب الإنجليزى، وأشهرهم وليام بيرد[٥٠٣] (١٥٤٣ - ١٦٢٣) وتوماس مورلى[٥٠٤] (حوالى ١٥٥٧ - ١٦٠٣) وچون ويلبى[٥٠٥] (حوالى ١٥٧٤ - ١٦٣٨)، وتوماس ويكلز[٥٠٦] (حوالى ١٥٧٥ - ١٦٢٣)، وچون وارد[٥٠٧] (توفى حوالى ١٦٤٠)، وچون بنيت[٥٠٨] (اشتهر بين ١٦٠٠ - ١٦٢٠)، وتوماس بيتسون[٥٠٩] (حوالى ١٥٧٠ - ١٦٣٠)، وچون فارمر[٥١٠] (اشتهر بين ١٥٩١ - ١٦٠١)، وفرانسيس پلكنجتون[٥١١] (توفى ١٦٣٨).

وتميزت المادريجال الإنجليزية بخصائص أربعة هى فخامة الشعر الإنجليزى وجزالته التى رفعت من قدر قيمتها الفنية، واعتمادها على صوت غنائى منفرد فى أدائها، وصياغتها من عدد من الخطوط

اللحنية يتراوح بين أربعة وستة، وبناؤها من سلالم موسيقية مكونة من أنغام أصلية دون تلوين [أى سلالم دياتونية]. واشتملت المادريجالات الإنجليزية على جزء يتكرر «المرجّع»(٥١٢) وكانت جميعها تُنشد أو تُعزف فى أواخر القرن السادس عشر ومستهل القرن السابع عشر موزّعة على خمسة أصوات غنائية فى الغالب. ففى مقطوعات ويلبى وويلكز وتوماس مورلى نجد الأصوات الخمسة التى تتوزع عليها كالآتى: صوتان من طبقة سوپرانو، وصوتان من طبقة تينور، وصوت من طبقة القرار [باص]. وتستهل مقطوعة ويلبى ببيت مطلعه «أنت يا من تعيش فى المسرّات(٥١٣)» (فقرة ٧٦ من التسجيل الموسيقى) تسير فيها الأصوات الغنائية على نهج أسلوب الفوجة، أى تتلاحق بصورة المحاكاة الميلودية ثم لا تلبث أن تتجمع فى جملة تنشدها معاً فى صورة التآلفات الهارمونية. غير أن الأسلوب الغالب على هذه الأغنية هو أسلوب البوليفونية ذات الخطوط الميلودية التى تسير بطلاقة تتجاوز الأساليب السابقة. وكمقطوعة ويلبى فى إحكام أسلوبها البوليفونى جاءت مقطوعة ويلكز التى مطلعها «أيها الهمّ، ستوردنى مورد التهلكة(٥١٤)»، (فقرة ٧٧ من التسجيل الموسيقى) لكنها أشدّ تحرّرا فى خطوطها الميلودية حتى ليصعب تتبع الوزن العام لإيقاعها. والنموذج الثالث والأخير من مادريجال مورلى الذى مطلعه «مَنْ أنت! مَنْ القـــادم؟(٥١٥)» (فقرة ٧٨ من التسجيل الموسيقى) يبلغ القمة فى حرية تنقّل خطوطه الميلودية، كما تتجلى روعة الإنشاد من جانب مختلف الأصوات الغنائية فى مواضع متعددة. ويتألق نجم أورلاندو جيبونز(٥١٦) (١٥٨٣ - ١٦٢٥) بعد هؤلاء المؤلفين الثلاثة بسنوات ثم يعيش معاصراً لهم، وقد كتبت له الخلود واحدة من مادريجالاته بعنوان «البجعة الفضية»(٥١٧) التى يعدّها كثرة من النقاد والمؤرخين من بين أروع المادريجالات. أما أهم المادريجالات الإنجليزية فهى «انتصارات أوريانا»(٥١٨) التى نُشرت عام ١٦٠١ تكريماً لإليزابيث الأولى، وقد وُزّعت على خمسة أو ستة أصوات غنائية، ونهض بتأليفها ثلاثة وعشرون مؤلفاً، وتولى مراجعتها توماس مورلى. واتّبع المؤلفون والمراجعون معاً فى تنسيقها النظام نفسه الذى اتبع من قبل فى مادريجالات إيطالية ظهرت فى البندقية بعنوان «انتصارات دورى سنة ١٥٩٢»(٥١٩)، وتُختتم كل مقطوعة من مقطوعات المجموعة الإنجليزية بتحية إلى الملكة: «لِتَعِشْ أوريانا الجميلة»(٥٢٠)، وأوسع هذه المقطوعات شهرة هى المادريجال التى كتبها ويلكز بعنوان: «بينا كانت ڤيستا تهبط تل لاتموس»(٥٢١).

الموسيقى الكنسية بإنجلترا

وقد تأثرت الموسيقى الدينية الإنجليزية فى ذلك العصر بتقلبات الميول الدينية لمختلف ملوكها. فعندما استقلت الكنيسة الإنجليزية عن البابوية فى عهد هنرى الثامن أصبح لا مناص من اتخاذ منهج

عقائدى وطقوس وشعائر خاصة بالكنيسة الجديدة تواكب مقتضيات صبغتها القومية، فعُهد إلى كل من كرستوفر تاى(٥٢٢) (١٥٠٠ - ١٥٧٢) وتوماس تالليس(٥٢٣) (١٥٠٥ - ١٥٨٥) وهما من رواد الموسيقى الدينية بتعديل التراتيل والأناشيد الكنسية وفقاً للطقوس الجديدة. ثم ما لبثت أوضاع الكنيسة فى عهد الملك إدوارد السادس ابن الملك هنرى أن تغيرت وتحولت إلى البروتستانتية بطقوسها وأناشيدها، ثم جاءت من بعده أخته الملكة مارى تيوردور الكاثوليكية لتفرض مذهبها على الكنيسة. وعندما خلّفتها الملكة إليزابيث الأولى انتهى بها الأمر إلى أن تتخذ للكنيسة الإنجليزية طريقا وسطا بين الكاثوليكية المعتدلة والبروتستانتية المعتدلة أطلقت عليها اسم «الكنيسة الأنجليكانية». واستمر «تاليس» طول حكم إدوارد ومارى تيودور وإليزابيث يعمل بالكنيسة الملكية، ويتقلب فيما يضعه من الألحان الدينية بين البروتستانتية والكاثوليكية، وأخيراً الأنجليكانية. ومن مؤلفاته التى تغلب عليها المسحة الكاثوليكية مقطوعته التى تستهل بالكلمات الآتية:

«قبل أن يغيب ضوء النهار،

نصلىّ من أجلك، ياخالق الكائنات كافة

فلتحرسنا ولتحمنا ولتشملنا برحمتك المعهودة»(٥٢٤) (فقرة ٧٩ من التسجيل الموسيقى).

وتتألف المقطوعة من ثلاث مجموعات من الأبيات، يتعاقب إنشاد المجموعة الكورالية لها بين أسلوب الترتيل الجريجورى الخالى من أى توزيع پوليفونى وأسلوب الأدوار الموزّعة پوليفونياً.

ومن بعد تاليس لمع نجم وليم بيرد (١٥٤٣ - ١٦٢٣) بمؤلفاته الدينية العظيمة وأشهرها قداسه الشهير الموزّع على خمسة أصوات غنائية كورالية دون مصاحبة الآلات الموسيقية(٥٢٥)، ويعتبره النقادمن أعظم ما ظهر من هذا النموذج بإنجلترا بل نظيراً لما كتبه عمالقة المؤلفين بالبلاد الأخرى، نستمع من بين أعماله إلى نشيد(٢٥٦) «صلاة مستهل الليل(٢٥٧): أيها المسيح، يامَنْ أنت النور وضوء النهار»(٢٥٨) (فقرة ٨٠ من التسحيل الموسيقى).

وينبغى علينا الإشادة بالأسلوب الكورالى بإنجلترا خلال القرن السادس عشر الذى تميز بصفتين بارزتين: الأولى أن موسيقاه كانت لاتزال تدور حول الطريقة المقامية الكنسية القديمة التى تتجلى بوضوح فى قداس بيرد، فضلا عن الميل إلى التنقّل بين المقامات المتعددة ولاسيما عند بيرد. وقد أصبح لها فيما بعد شأن عظيم عندما انتهى الأمر بالمقامات الكنسية القديمة إلى أن تُختزل إلى سلّمين فحسب هما السلّم الكبير والسلّم الصغير، ولم تكن يد التغيير والتطوير قد لحقتهما بعد على عهد بيرد. وقد

تجلّى هذا الميل إلى المقامات الكنسية القديمة فى الموسيقى الإنجليزية غير الدينية وقتذاك إلى جانب المميزات الشخصية لأسلوب كل مؤلف على حدة. والصفة الثانية هى حرية استرسال الإيقاع وعدم التزام الصرامة فى أوزانه. فقد جرت العادة بكتابة الأنغام وفق أوزان الكلمات التى تتبعها مثل أسلوب أغانى المادريجال الإنجليزية تمامًا أى دون وضع الألحان المدوّنة فى إطار [المازورات] الموسيقية. وكانت النصوص توزع على المنشدين دون أن يدرى الواحد منهم متى ينخرط فى الإنشاد أو متى يكفّ عنه، غير أن المنشد كان قادرا على الانخراط فى الإنشاد أو التوقف عنه فى يُسر بالسليقة والمران، وكان المنشدون الكوراليون الإنجليز وقتذاك على درجة عالية من المهارة لا يتردّون معها فى الخطأ برغم كل هذه الصعاب. وكانت مثل هذه الصعاب موجودة أيضًا فى طريق أداء المادريجال الإنجليزية، إلا أنه أصبح من اليسير إنشادها بعد إعادة صياغتها مؤخرا وفق مجموعات الوحدات الزمنية المتساوية القيمة [المازورات].

وإلى جانب بيرد وتاليس كان چون شپرد[٥٢٩] (١٥٢٠ - ١٥٦٣) الذى تنقّل مثلهما فى مناصب الكنيسة الملكية كما تنقّل فى مذهبه العقائدى بين الكنسية الأنجليكية والكاثوليكية مع ميله مثلهما أيضًا إلى الكاثوليكية. وفى نشيده الدينى الذى يقول مطلعه:

توِّج جندك ياربّ بتاج النصر
خلّصنا من أغلال خطايانا
بينما نحن نمجّد الشهيد

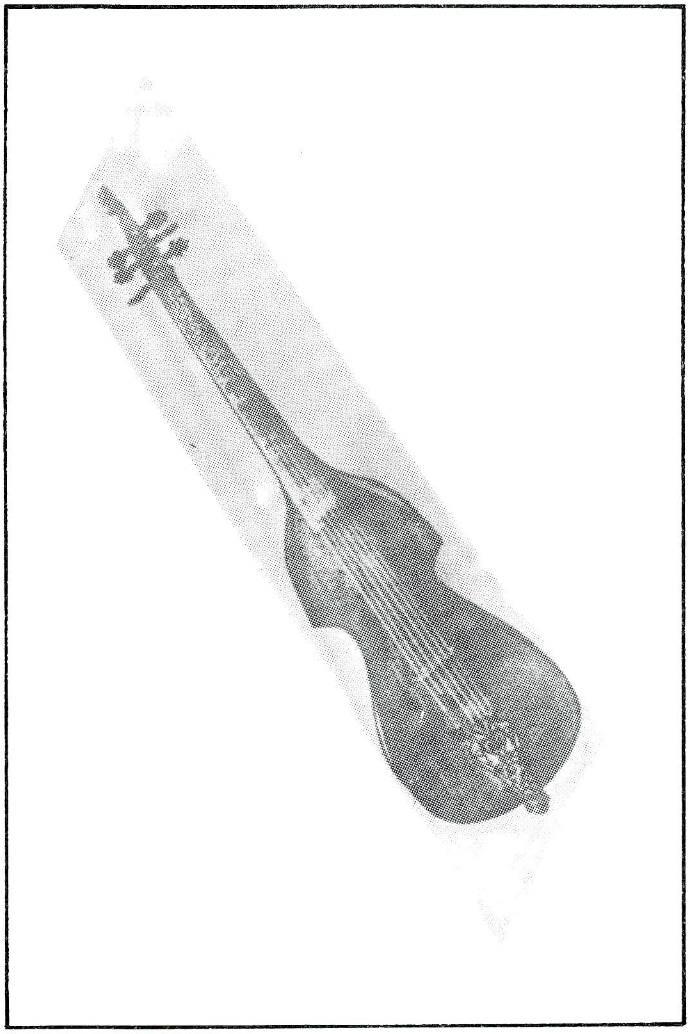
يستهلّه بترتيل جريجورى ثم يُتبعه بإنشاد پوليفونى، وعلى هذا النحو يتعاقب الترتيل والإنشاد خلال المجموعات الخمسة لأبيات النشيد.

وكانت موسيقى الآلات فى عصر النهضة وثيقة الصلة بالموسيقى الكورالية، وغالبًا ما كانت تبدو فى صورة الموسبقى المصاحبة للغناء، بل كان توزيع الأدوار على الآلات الموسيقية يتم بطريقة تجعله يبدو وكأن كل آلة مخصصة لتصاحب صوتًا غنائيًا أو تحل محله فى غياب من ينشده من المغنين. ثم بدأت الآلات الموسيقية تتلمّس شيئا فشيئا استقلالها عن الأصوات الغنائية (لوحة ٤٥)، فانبرى المؤلفون يعدّون صيغا موسيقية للآلات مقتبسة من مقطوعات المادريجال ومن الرقصات الشائعة سواء كتصديرات تعزفها الآلات تمهيدًا للمقطوعات الغنائية أو كفواصل[٥٣٠] بين أجزاء المقطوعة الغنائية، أو كختام تعزفه الآلات فى نهايتها، وذلك بالإضافة إلى مصاحبة الغناء. ويبدو أن «العود» الذى كان



(لوحـــة ٤٥) مـــصنع آلات موسيقية.

منتشرًا بالقارة الأوربية خلال القرن السادس عشر لم يكن مألوفًا بإنجلترا فى ذلك العصر، وكان صفوة الإنجليز يؤثرون عليه فى مجالسهم الخاصة آلة «الڤيول» ذات الأوتار الستة والتى تختلف طريقة الإمساك بها عن طريقة الإمساك بالڤيولا أو الڤيولينه الحديثة، فلم تكن تُحمل على الكتف أسفل الذقن بل تَتّخذ وضعا رأسيا [كطريقة الإمساك بالڤيولنسيل] مرتكزة على الركبة لصغر حجمها. وكانت تُصنع من أحجام مختلفة أصغرها الڤيولا دى جامبا [كما كانت تسمى بإيطاليا وتعنى ڤيولا الساق] وأكبرها «الباص دى ڤيول» وهى أكبر حجمًا من الڤيولنسيل الحديث وأصغر قليلًا من الكونتر باص (لوحة ٤٧). ولم يكن اختلاف الحجم وليد مقتضيات أداء المجموعة بقدر ما كان وليد مزاج العازفين عليها. وهكذا كانت



(لوحة ٤٦) ڤيولا داجامبا.

للڤيول أحجام ستة مختلفة منها اثنان من طبقة «تينور» واثنان من طبقة «سوپرانو» وجميعها فى أحجام تتناسب وطبقاتها الصوتية. وأطلق على الموسيقى التى تُعزف بواسطة مجموعة [أو عائلة] من تلك المجموعات موسيقى الأقرباء(٥٣١) أما إذا اختلطت عائلة من عائلات الآلات الموسيقية فى الأداء بآلة أو أكثر من عائلة أخرى أطلق على الموسيقى الموزّعة على هذا النحو موسيقى غير الأقرباء(٥٣٢)، ويمكن القول بأن هذه الموسيقى فى جوهرها منقولة عن الموسيقى الغنائية ذات الأدوار الموزّعة.

وأهم النماذج التى تناولها المؤلفون حينذاك من موسيقى أسرة «الڤيول» هو نموذج «الفانتازيه(٥٣٣)»، وهى نوع من المادريجال الموزعة على الآلات بدلاً من الأصوات الغنائية، تتناوب فيها الآلات الواحدة تلو الأخرى أداء الميلودية الأساسية بحيث يتشكّل من جملة أدائها جميعًا نسيج پوليفونى متعدد الخطوط الميلودية. ولم يُعن المؤلفون وقتذاك بإبراز التعارض بين الطوابع الصوتية(٥٣٤) المختلفة للآلات المستعملة أثناء العزف ـ الأمر الذى روعى فيما بعد فى «المتتاليات»(٥٣٥) ـ بل اكتفوا بالسير بالموسيقى نحو بلوغ ذروة السياق الموسيقى على نحو ما حدث خلال القرن التالى مع مؤلفى مقطوعات الفوجه. ومن أهم الأمثلة على هذا النموذج «الفانتازيه رقم٣»(٥٣٦) التى كتبها جيبونز، وتعدّ من موسيقى الأقرباء لأنها موزعة على ثلاث آلات من أسرة الڤيول(٥٣٧) (فقرة ٨١ من التسجيل الموسيقى).

أما «المتتالية» فكانت تقوم على رقصات شعبية، وتتردد أجزاؤها بين البطء والسرعة وكذا بين الخفة والغنائية، وهو ما نلمسه فى «المتتالية رقم ٣»(٥٣٨) لبويرل، وهى عبارة عن رقصة شعبية من پادوا بإيطاليا، والنموذج المقتطف هنا من مدخل المتتالية(٥٣٩) (فقرة ٨٢ من التسجيل الموسيقى).

الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح.

وكان الإسهام الأكبر الذى شاركت به إنجلترا فى تطوير موسيقى الآلات هو مجال الموسيقى المؤلفة للآلات ذات لوحة المفاتيح(٥٤٠)، وكان أكثرها انتشارا فى ذلك الوقت الأورغن والهارپسيكورد(٥٤١) المفضّلين فى بلاط هنرى الثامن الذى كان هو نفسه عازفا ماهرا على العود وعلى الهارپسيكورد يجيد الغناء الفورى من المدوّنات الموسيقية.

وفى ذلك العصر كان ثمة نوعان من الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح (الملامس):

١ ـ نوع تُضرب أوتاره وهو الكلاڤيكورد(٥٤٢).

٢ ـ نوع تُغمزْ أوتاره وهو الهارپسيكورد (ويسمى النوع الصغير منه الشپنيت)(٥٤٣)، والڤيرچينال(٥٤٤). وقد ظهر النوعان معاً حتى ليستحيل علينا تحديد أيهما قد سبق الآخر، وظلا يستعملان حتى بعد عصر باخ.

وتُركّب أوتار الكلاڤيكورد بترتيب تصاعدى فى الطول من اليمين إلى اليسار، وتُقرع بمطارق ذات رءوس نحاسية تُحرَّك بالضغط على ملامس مرتّبة فى لوحة مماثلة للوحة مفاتيح البيانو، غير أنه يمكن للعازف أن يقرع الوتر الواحد بعدة رءوس على غرار تقسيم الأوتار بالأصابع فى العزف على الڤيولينه، ويعتمد تحديد درجة النغم على المكان الذى يقرع منه العازف الوتر. وكان صوت هذه الآلة ضعيفا خافتا إلى حد ما لكنها كانت تستخدم لأداء نوع من الاهتزازات(٥٤٥) عن طريق ارتجاف الأصبع على المفتاح مثلما يحدث أثناء العزف على الڤيولينه.

أما النوع الثانى «الهارپسيكورد» فيقوم جهازه الآلى أساساً على غمز الأوتار إما عن طريق مجموعة من الرِّيش مثبَّت كل منها فى مفتاح عن طريق رافعة، أو مجموعة من الغمّازات الجلدية مثبَّتة إلى مفاتيحها بروافع أيضا. وهكذا كان للهارپسيكورد لوحتان من المفاتيح، إحداهما لغمّازات الرِّيش والأخرى لغمّازات الجلد. وتختص الأولى بالأصوات القوية والثانية بالأصوات الخافتة. كذلك يشتمل الهارپسيكورد على مقسّمات للأوتار من شأنها رفع أنغام الأوتار إلى درجات من الأوكتاف الأعلى، أو تخفضها إلى درجات الأوكتاف تحت الأنغام الأصلية.

وقد ظهر الهارپسيكورد على صورتين: النوع الرأسى والنوع الأفقى الذى يشبه البيانو الحديث ذا الذيل. وكلمة «هارپسيكورد» هى تسمية إنجليزية إذ كان يطلق عليه بالإيطالية «كلاڤيتشيمبالو(٥٤٦) أو «تشيمبالو»(٥٤٧) وهى نفس التسمية فى اللغة الألمانية، وبالفرنسية «كلاڤسان»(٥٤٨). أما الآلة المربعة

الشكل منها والتى كانت أوتارها تُثبَّت من اليمين إلى اليسار فكان يطلق عليها بإنجلترا «ڤيرچينال» وأحياناً «شپنيت» وكانت التسمية الأولى أكثر شيوعاً (لوحة ٤٨).

وإذا مضينا فى إثر تيار تطور الآلات ذات لوحة المفاتيح سواء ما تُغمز أوتارها أو ما تُقرع والتى سادت عصر النهضة نصل إلى الپيانو الحديث الذى ابتكره صانع الآلات الإيطالى الفلورنسى كريستوفورى[٥٤٩] عام ١٧٠٩ بكل ما اشتمل عليه من جهاز معقّد للمطارق التى تقرع الأوتار وبدّالات تتحرك بالضغط عليها بالقدمين لرفع شدّة الصوت وزيادة الرنين، ولخفضها باستعمال كاتم الرنين الذى يتحرك بالضغط على بدال آخر، وقد أطلق عليه اسم «الهارپسيكورد» الذى يُعزف بخفوت وبشدة، ومن هنا جاءت التسمية پيانو فورتى التى اختُصرت إلى پيانو[٥٥٠].

ومن أهم مجموعات المقطوعات الموسيقية لآلة الڤيرجينال مجموعتان: كتاب فيتز ويليم للڤيرجينال «پارثينيا»[٥٥١] سنة ١٦١١، وكتاب ليدى نيڤيلز[٥٥٢] الذى يحتوى على ٤٢ مقطوعة من تأليف وليم بيرد سنة ١٥٩١.

أما عن موسيقى هذه الآلات خلال عصر النهضة الإنجليزى، فقد جادت قريحة «وليم بيرد» بمؤلفات رائعة فى مجالات الموسيقى الدينية وغير الدينية والموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات بالغًا القمة فى استخدام إمكانيات الآلات ذات لوحة المفاتيح لأول مرة فى التاريخ. وبرغم أنه كان يعتمد على النماذج الأوربية المتداولة فى عصره إلاّ أنه أفرغ فيها موسيقى ذات طابع إنجليزى خالص. وتضم متتالية «إيرل أوف سولسبورى» رقصتين من الرقصات التى اشتهرت فى البلاط الإنجليزى وقتذاك، إحداهما بطيئة الحركة هادئة الطابع الموسيقى «پاڤان»[٥٥٣] (فقرة ٨٣ من التسجيل الموسيقى)، والأخرى نشطة الحركة متوقدة الطابع «جاليارد»[٥٥٤] (فقرة ٨٤ من التسجيل الموسيقى).

وإلى جانب ذلك كتب كلٌ من بيرد وچون بول[٥٥٥] (١٥٦٢ ـ ١٦٢٨) مجموعات من الألحان وتنوّعاتها تعدّ من أقدم مقطوعات موسيقى الآلات التى لا تعتمد فى صياغتها على محاكاة الأسلوب الغنائى الپوليفونى. ويزعم بعض مؤرخى الموسيقى أن هذا النموذج نشأ أصلاً بإسپانيا ووفد إلى إنجلترا فى عصر مارى تيودور التى تزوجت فيليپ ملك إسپانيا. وتبدأ هذه التنوعات عادة بلحن أصلى بسيط يُعزف كاملا مرات عدة حتى يثبت فى ذهن المستمع، على أن يضيف المؤلف إلى صيغة اللحن فى كل إعادة تعديلات زخرفية طفيفة، أو يقوم باستطراد موسيقى ينبنى على هذا اللحن، أو يجرى تغييرات فى طريقه أداء اللحن على الآلة من شأنها أن تجعله يبدو فى صورة على غير ما يتوقعه المستمع.



(لوحـــة ٤٧) المدرسة الإيطالية: كونسير فى الخلاء. القرن ١٦ . رباعى مكون من شپينيت وعود وفلوت وڤيول باص. متحف بورج.

ولم يكتف كل من بيرد وبول بهذ القدر من التنوعات الآلية، بل نراهما قد أضفيا أفكارا شاعرية أو برنامجا تصويريا على بعض هذه المقطوعات، مثل مقطوعة لحن «صفير الحوذى» (٥٥٦) بتنوعاته التى كتبها بيرد مفعمة بأخيلة شعرية وبتصوير موسيقى لما يؤديه الحوذى أثناء قيادته لمركبته من صفير إلى أن تبلغ الموسيقى ذروتها فى التعبير عن المعنى المنشود (فقرة ٨٥ من التسجيل الموسيقى).

وثمة نوع آخر من هذه المقطوعات ذات التنوعات يختلف عما سبق ذكره، حيث يكون اللحن الأصلى فيها بمثابة القرار الملح* «أوستناتو»، وهو شكل إيقاعى يتكرر فى الصوت الأدنى على حين ينسج المؤلف فوقه شتى التنوعات على نمط الپاسّاكاليا (٥٥٧) التى وضعها يوهان سباستيان باخ للأورغن.

* Ostinato القرار الملحّ هو تكرار شكل إيقاعي علي نغمات محدّدة بحذافيره عدة مرات، بينما تنطلق كل الأصوات الموسيقية التي تعلوه في حرية، وهو أقدم صور التعدّد اللحني [م.م.م.ث].

ثم هناك المقطوعات القصيرة مثل مقطوعة «نفسى»[٥٥٨] للموسيقى بول (فقرة ٨٦ من التسجيل الموسيقى) ومقطوعة «مزاجه»[٥٥٩] لفارنابى (فقرة ٨٧ من التسجيل الموسيقى)، وكلتاهما تكشف عن محاولات المؤلفين الإنجليز فى التأليف لآلة الڤيرچينال بحثاً عن إمكانيات للتعبير فى نطاق الأصول الجديدة التى عكفوا على تنميتها. وتعدّ هذه المقطوعات «النموذج الأصلى» لقصائد الپيانو والتصديرات الموسيقية* التى شاعت شهرتها فى العصور اللاحقة وظهر منها المئات بدءا من شومان حتى ديبوسى.

وجاءت جميع مقطوعات آلة الڤيرچينال قصيرة بسيطة إذ لم يكن الفكر الموسيقى وقتذاك قد بلغ من النضج ما يتيح له تنمية الأفكار فى استطرادات طويلة أو تفاعلات غزيرة. وترجع أهمية هذه المقطوعات فى تاريخ الموسيقى إلى أنها قد نقلت محاولات التصوير الموسيقى من الموسيقى الغنائية التى نهض بها چانكان إلى عالم موسيقى الآلات من خلال آلة الڤيرچينال، ثم لأنها كانت أقدم المحاولات لكتابة نماذج التنوع على الآلة الموسيقية[٥٦١].

وإذا كان القرن السادس عشر قد بدأ بالاستغراق فى البهجة والتفاؤل اللذين عبرت عنهما الأساليب الفنية فى عصر النهضة، فقد انتهى بحقبة مفعمة بالشكوك والأوهام صاحبها انقسام وتشرزم فى عدد من الأقطار الأوربية المتصارعة فى سبيل البقاء، وتميزت هذه الحقبة بالخروج على التقاليد والمعتقدات القديمة وإحلال غيرها محلها بعد أن لم تعد ملائمة للأفكار السائدة. ومع ميلاد القرن السابع عشر ظهر فى أوروبا نشاط فكرى ومادى وفنى لم نر له مثيلا إلا فى منتصف القرن الثامن عشر الذى شاعت فيه من جديد روح البهجة والتفاؤل.

وقد أطلق على بداية القرن السابع عشر اسم عصر «الباروك»، وهو العصر التالى للنهضة الأوربية التى توسّطت فكر العصور الوسطى وفكر العصر الحديث، وهو أيضا عصر الإنجازات الكبرى والأمل المشرق والنشاط الجم الذى كافح الإنسان خلاله للتخلص من ظلام العصور الوسطى ولغزو عالم الحقائق المجهول، وانطلق يبتكر المناهج الجديدة لتذليل الصعاب التى تحجب عنه الحقائق، يحفزه إلى ذلك ما اكتسبه من روح التحرر الفكرى التى سادت خلال عصر النهضة فإذا هو يؤمن بسلطان العقل مسترشدا به فى جميع مجالات النشاط، وهو ما أسفر عن المكتشفات الهائلة فى مجال العلوم على أيدى

* prelude التصدير الموسيقى أو الموسيقى الاستهلالية هى تمهيد لافتتاحية الأوبرا أو تأليف آليّ مستقل، وهو نموذج من التأليف الحر شاع خلال القرنين ١٨، ١٩ يضم صورا شاعرية لانطباعات متعددة [م.م.م.ث].

فرنسيس بيكون وإيزاك وهارڤى وپسكال، كما ظهرت روائع أدبية وشعرية بلا نظير على أيدى ميلتون وكورنى وراسين وموليير وبن چونسون ودرايدن وپوپ، ولوحات تصوير خالدة لروبنز ورمبرانت وڤيلاسكيز وڤان دايك، ومؤلفات موسيقية هامة للشقيقين جابرييللّى وشوتس ويوهان سيباستيان باخ وهيندل التى أضافت كنوزا بلا مثيل إلى حقل الموسيقى (لوحة ٤٨).

(لوحـة ٤٨) جاودنسيو فيرارى (١٤٧١ ـ ١٥٤٦). تصوير جصّى فوق بطن قبة هيكل كنيسة سانتا ماريا دى ميراكولى بسارونُّو. إقليم لومبارديا: تنسيق بديع لمجموعة من الملائكة يعزفون على آلات موسيقية جاءت تفاصيل بعضها من محض خيال الفنان. وعلى الرغم من أن بعض هذه الآلات مطابق للواقع إلا أن «المنظور» فى عمومه قاصرٌ، إذ سجل المصوّر هذه التصاوير الجصّية فى عصر لم يكن الفن فيه قد توصّل بعد إلى إجادة تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذى بُعدين لتبدو وكأنها تنفذ إلى العمق، كما لا يمتّ عدد ثقوب آلات النفخ وعدد أوتار الآلات القوسية إلى الحقيقة بسبب، فضلا عن أن موضوع القنطرة [الفَرَسَة] تحت أوتار الآلات القوسية مخالف لخصائص السمع من حيث إصدار الصوت وبثّه واستقباله. وما من شك فى أن وراء هذا البُعد عن الواقعية فى تصوير الآلات الموسيقية معنى رمزى خلقى أو اجتماعى أو جمالى. والثابت أن جاودنسيو رغم عشقه للموسيقى لم يكن له إلمام دقيق بالآلات الموسيقية أو بالعزف عليها على العكس من أستاذه ليوناردو دافنشى. ومع ذلك تزهو هذه اللوحة برقة أشكالها ورهافة ألوانها وتوازن مكوّناتها وقبل كل شيء الإيحاء بالنغم، وبمعنى آخر تمثل هذه اللوحة حفلا موسيقيا ملائكيا نتذوّقة بعيون محلّقة.

١ ـ ملاك يصكّ الصنج.

٢ ـ ملائكة يبوّقون فى النفير وآخرون ينشدون مسترشدين بالنوتة الموسيقية.

٣ ـ ملائكة يعزفون على آلات نفخ هوائية.

٤ ـ ملاك يعزف على مصفار وآخر ينشد وملاك يعزف على آلة قوسية، وآخر يبوّق فى نفير غريب متحوّى استخدمه الفنان لتجميل اللوحة زخرفيا.

٥ ـ ملاك يعزف على آلة الچيروند.

٦ ـ ملاك يعزف على الڤيولا دى جامبا.

٧ ـ ملاك يعزف على آلة السنطور (السنطير).

٨ ـ ملاك يعزف على الأورغن المحمول.

٩ ـ ملاك يعزف على الأورغن الثابت.

١٠ ـ ملاك يعزف على العود.

١١ ـ ملاك يعزف على الليرا.

١٢ ـ ملاك يعزف على سنطور الغمز.

الفصل الثامن

عصر الباروك

أسلوب الباروك

أعان النهج العقلاني السائد خلال عصر «الباروك» على ابتكار آلات عظيمة النفع مثل «التليسكوپ» و«الميكروسكوپ» و«الپيريسكوپ» [٥٦٢] والبارومتر والترمومتر وبندول الساعة، كما تمخض الفكر العلمي عن قوانين الحركة والسرعة والضوء وغيرها من القوانين الرياضية. ولم يقتصر الفكر وقتذاك على التسليم بضرورة بلوغ الفرد والمجتمع قمة السعادة وحدهما بل والبشرية بأسرها.

ومع عصر الباروك بدأ ميل الشعوب الأوربية ينصرف عن القيم الدينية إلى الدنيوية بعد أن تخلصت هذه الشعوب من سلطة الكنيسة المركزية في روما، وفقدت إسپانيا مركز الصدارة الذى كانت تشغله فى بداية القرن السابع عشر، وإذا فرنسا وإنجلترا تحتلان المكانة التى كانت تشغلها إيطاليا بوصفها معقل النشاط الدينى والفنى خلال عصر النهضة، وثار الإنجليز على احتكار السلطة بين أيدى طبقة تدّعى الحق الإلهى فى حكم البلاد، كما ألغى الفرنسيون هذا الحق بثورتهم عام ١٧٩٨ بعد أن كان قد استفحل حتى بلغ أعنف صوره على عهد لويس الرابع عشر. وارتبط ظهور الذوق البرجوازى الهولندى الرفيع فى أمور الحياة والفكر بانطلاق روح المغامرة والخروج للأسفار والكشف عن بلاد جديدة، وتعدّدت الرحلات الاستعمارية التى عادت على الدول الأوربية الكبرى بثمار تفوق الخيال.

وحاولت الكنيسة استرداد سلطانها الذى فقدته خلال حركة الإصلاح الدينى بالمبالغة فى الكشف عن ثرائها الدنيوى وتصوير أمجاد السماء التى تشدّ إليها القلوب عن طريق تسخير الفنون لخدمتها، وخاصة فنون التصوير والعمارة التى أصبحت بفضل جماعة اليسوعيين «الچيزويت» الواسعة النفوذ تُشعّ البهجة فى النفوس، فغمرت الكنائس بالألوان البرّاقة والزخارف المفرطة التى تبدو لنا اليوم فى جمال الديكورات المسرحية. واطّرحت الكنيسة أسلوب عصر النهضة المنادى بتحكيم العقل عند تحديد أثر العمل الفنى، وآثرت خلال عصر الباروك ضخامة المبانى والألوان الزاهية فى التصوير مع إبراز التأثيرات التمويهية للضوء والظلال، وكأنما أراد هذا الفن بإفراطه المبهر تضليل العقل وإغراقه فى دياجير الوهم

وزحزحته عن الاعتدال والتوازن إلى عالم الهوس المحموم . وإذا تصميم كنيسة «يسوع» الجديدة بروما يرمز إلى قدرة الكنيسة وعلو شأنها المتزايد، وإذا هى تغدو نموذجًا تحتذيه كنائس الباروك المنتشرة فى أنحاء أوربا خلال القرن التالى، وإذا حشود الملائكة والقديسين المحيطين بالسيد المسيح من جميع الاتجاهات تغمر جدرانها وسقوفها، وإذا ألوانها الصارخة وحركات شخوصها العنيفة تثير جمهور المصلّين فتبهره وتتركه تائهًا بين الحقيقة والخيال، ونرى المثّال برنينى يجسّد فى أحد تماثيله بروما النشوة الصوفية لقديسة القرن السادس عشر الإسپانية «سانت تيريزا» وانجذابها الروحى فصوّر ملاكًا يغرس فى جسدها سهم الانجذاب بينا هى تحلم بنعيم السماء ورضوانها.

وكان عسيرًا على هذا العصر الذى تمخض عن إنجازات فكرية هائلة كآثار بيكون وديكارت وپسكال ونيوتن أن يُعرِضَ تمامًا عن النزعة العقلانية فى مجال الفن، واستحال عليه وقد تغلغل الفكر العلمى فى أوجه النشاط الإنسانى من سياسة ودين ونقد وعلوم طبيعيةوغيرها إلا أن ينتهى به الأمر إلى تحكّم العقل فى مبتكراته الفنية أيضا، وهكذا اجتمع فى فن عصر الباروك المذهبان المتناقضان : الحسّى (٥٦٣) والعقلانى (٥٦٤). فعلى حين ولّدت النزعة الحسّية تلك البهجة المشبوبة التى تثير الإحساس بالتفاؤل كما حوّلت إنسان عصر النهضة المتطلع إلى الجمال إلى إنسان قوى عارم العاطفة، أسفرت النزعة العقلانية التى تُخضع السلوك البشرى كله للذهن والمنطق عن الصراع المحتوم بين نشاط القوى الإبداعية وبين القوى العقلانية التى تحدّ من المبالغات الحسّية.

ولأول مرة استخدم نقاد فن العمارة لفظ «الباروك» (٥٦٥) خلال القرن السابع عشر فى وصف فن العمارة الجديد باعتباره فنًا جروتسكيا (٥٦٦) لخروجه على قواعد النسب والتوازن التى سادت عمارة عصر النهضة، ثم ما لبث هذا اللفظ أن أطلق على فنون العصر الأخرى بقصد التهوين من شأنها. غير أن هذا اللفظ سرعان ما اكتسب معنى جديداً باعتباره الفن القوى الجسور المندفع إلى تخطى الحدود وعدم الالتزام بقواعد التعبير المألوفة على نحو ما جرى مع فن العمارة حين عزف عن الخطوط المستقيمة وعن قواعد النسب والتوازن الكلاسيكية لاجئا إلى الاستدارات والإفراط فى الزخارف وضخامة الأحجام، وهو ما نعبّر عنه اليوم بفن التفخيم والتنميق الذى يقرب من الديكور المسرحى ومن هنا أطلق لفظ الباروك على فن القرن السابع عشر.

والباروك هو تطور فنى نشأ قرب نهاية القرن السادس عشر (١٥٨٠ ـ ١٧٢٠) خلال فترة ازدهار النزعة التكلفية* وتداعَى عنفوانه بظهور طراز الروكوكو فى القرن الثامن عشر. وأصل الكلمة مشتق من كلمة باروكُو البرتغالية ومعناها اللؤلؤة الخام أو الخشنة، وهو ما يشير إلى حد ما إلى ما ينطوى عليه طراز الباروك من عدم انتظام فى الشكل وإن كان مقصودا لذاته بغية إضفائه طابعا مسرحيا جليلا مهيبا على الأثر

* Mannerism هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تكلّف أو تأنّق أو غلوّ. وأهم خواصه المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص، أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات، أو ازدحام التكوين الفنى، أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس؛ وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م . م . ث].

الفنى. وينطبق مصطلح الباروك على كلٍ من فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى، كما يتجلّى فى أروع صوره عند اندماج الفنون الأربعة معًا. ولايجوزالنظر إلى الطراز الباروكى من وجهة النظر الجمالية فحسب، فهو وثيق الارتباط بالظروف الدينية والاجتماعية والسياسية وخاصة بحركة مناهضة الإصلاح الدينى. ومن هنا كان هدف الطراز الباروكى المسرحى والمثير للوجدان دعائيا خالصا، حتى ليمكن القول بأن الطراز الباروكى انسحب بالمثل إلى خدمة الأهداف الدنيوية تعزيزاً لسلطة الملوك والأمراء.

ونتبيّن تأثير الباروك فى عالم الأدب فى أشعار ميلتون بعظمتها وجلالها وفداحة تأثيرها فى النفوس بفضل طواعية اللغة بين يديه بعد أن تجلّت فى أعماله النثرية والشعرية معا ذلك الصراع المشبوب بين الحقيقة والخيال، بين الضخامة والحاجة إلى التجديد فى الصورة الأدبية على غرار فنانى الباروك الآخرين.

هكذا انبثقت كلمة الباروك لتُطلق فى بادئ الأمر على أسلوب معمارى خاص ثم ما لبثت أن أُطلقت على سائر الفنون التشكيلية والتعبيرية منذ نهايات القرن السادس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر بما فى ذلك الموسيقى، فإذا روح الباروك تتبنّى نفس الهدف محاولةً استثارة مشاعر المستمع من خلال خصائص التعبير الفنى جميعا، واتضح أن أفضل الوسائل لبلوغ هذا الهدف هو توجيه سائر مقوّمات الموسيقى من ميلودية وهارمونية وإيقاع نحو هذه الغاية، الأمر الذى شكّل عزوفا عن أسلوب موسيقى عصر النهضة القائم على جدْل ضفائر من خطوط ميلودية متساوية القيمة مع التركيز على الميلوديات ذات الخط الواحد المعبّر تدعّمه مصاحبة موسيقية فرعية. وإذا تذكّرنا أن العقول التى سبقت عام ١٧٠٠ وتلك التى تلتها - والتى ندعوها عصر الباروك - هى العقول التى صاحبت عصر التنوير حين خطا العقل البشرى خطى غير مسبوقة نحو إدراك سرّ النظام الكونى من خلال البحث العقلانى والتقصّى التجريبى فإذا العلوم تكتشف فى الموسيقى نظيراً أو مقابلا وفّق إلى شدّ المشاعر الأولية للطبيعة البشرية ثم تطويعها «للشكل» والهارمونية والإيقاع؛ هذا التوازن الديناميكى بين العقل والشعور أو بين الرأس والقلب الذى أتاح لموسيقى الباروك أن تبلغ آفاقا واسعة فى مجال التعبير.

وعندما بدأت موسيقى الباروك فى نهايات القرن السادس عشر لم يكن يُطلق عليها هذا الاسم وقتذاك بل أطلقه فيما بعد نقاد الموسيقى خلال القرن التاسع عشر قاصدين أن يصموها بالإفراط فى الزخرفة والتنميق. ومن المعروف أن مؤلّفى موسيقى الباروك كانوا يكتبون موسيقاهم على الدوام احتفاء أو تخليداً لمناسبات معينة بتكليف من بلاطات الملوك والنبلاء نظير أجرزهيد، فعندما تقلد باخ وظيفة عازف الأورغن بإحدى كنائس مدينة مولهاوزن بألمانيا ارتضى أن يتقاضى مرتبا لايتجاوز خمسة وثمانين جولدن وثلاثة «مكاييل» من الذرة ودعامتين من الخشب وثلاث حزم من الحطب! كان الملوك والنبلاء هم رعاة الموسيقى منذ عصر التروبادور وظلوا يعهدون إلى المؤلفين الموسيقيين بكتابة موسيقاهم حتى عهد بيتهوفن، فإذا بنا نرى هيندل على سبيل المثال يؤلف «موسيقى المياه» للترويح عن الملك چورج الأول وهو يجتاز نهر التيمز فوق صندل نهرى من وستمنستر إلى شلسى عام ١٧١٧، على حين اتخذت

كونشيرتات* براندنبرج هذا الاسم عندما تقدم بها باخ باعتبارها شفيعا ثانويا قد يساعده على الظفر بوظيفة من لودڤيج أمير مقاطعة براندنبرج.

وقد شهد عصر الباروك نموا مضطردا وازدهارا ملحوظا فى شتى المجالات الموسيقية كان لها أثر كبير فى الموسيقى بصفة عامة، فلقد تم وضع نماذج البناء الموسيقى من صيغ وقوالب التى بتنا نُوليها قدرا كبيرا من اهتمامنا اليوم خلال المائة والخمسين سنة من عام ١٦٠٠ إلى عام ١٧٥٠، سواء منها الكونشيرتو أو الصوناتا أو المتتالية الموسيقية «سويت» أو السيمفونية أو الكانتاتا [الغنائية الكورالية الدينية] أو الأوپرا أو الأوراتوريو**.

ومع ذلك فإن موسيقى الباروك لم تظفر طويلا بإقبال الجمهور حتى خلال أوج ازدهارها، فلقد كان اختلاف الأذواق وتغيّرها من الأسباب التى أسهمت فى التهوين من شأن الأسس الفنية الجمالية لأسلوب الباروك. ففى عام ١٧٤٥ كان ڤيڤالدى الذى ظلت كونشيرتاته تُعزف على نطاق واسع وتلقى إعجابا شديدا فى مطالع القرن الثامن عشر قد قضى نحبه دون أن يأبه أحد لغيابه، كما عُدّ باخ من مؤلفى الطراز القديم البالى، وحتى چورچ هيندل النصير الأول للأوپرا الإيطالية فى إنجلترا قد تخلّى هو الآخر عن قالب الأوپرا واتجه إلى الأوراتوريو الذى كان يلقى من جمهور مُستمعيه إقبالا واسعا. وخلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر بدأ طراز الروكوكو والطراز الكلاسيكى المحدث يحتلان مكانة مرموقة وكادت موسيقى الباروك أن تشرف على الاختفاء نهائيا ولم تعد إلى الظهور إلا خلال القرن التاسع عشر عندما عاد الناس إلى ذكر باخ والاهتمام بالماضى، الأمر الذى كُتب به لموسيقى الباروك التاريخية أن تعود إلى التألق من جديد وأن يُكشف الستار عن المؤلفين الموسيقيين القدامى وأعمالهم التى ران عليها النسيان، ولحسن حظ الإنسانية أن هذا الاهتمام ما يزال قائما إلى اليوم.

---

* Concerto . كونشيرتو: مع نشأة الڤيولينه وتقدم العزف عليها فى عصر الباروك نشأ أيضا فن التأليف للآلات الوترية التى تتجلى المهارة فى العزف عليها. وكلمة كونشيرتو مشتقة من اللغة االلاتينية وتعنى «المباراة» فى المهارة لإبراز مفاتن الأداء. ويقوم الأسلوب الكونشيرتى على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة فى الكونشيرتو من ناحية وبين عناصر العذوبة الشاعرية الهادئة من جهة أخري. ذلك أن الآلة المنفردة فى الكونشيرتو تقوم بكل الأداء الذى يكشف عن المهارة الفائقة للعازف المنفرد فى العزف عليها من ناحية، وإمكانيات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقى فى يد عازف ماهر من ناحية أخري، على حين يقوم الأوركسترا بمصاحبتها وبعزف أجزاء تُجلّى التعارض والتكامل فى الطابع والحركة، وهكذا يكون الكونشيرتو مصنفًا متعدد الحركات أو وحيد االحركة يُصاغ لآلة منفردة يجرى الحوار بينها وبين الأوركسترا. ومهما اختلفت الآلة المستخدمة لا تختلف صيغة الحركات. والتقليد المتبع فى الكونشيرتو أن يكون من حركات ثلاث أولاها فى صيغة الصوناتا. [م.م.م.ث].

** Oratorio لون من التأليف الموسيقى نشأ حوالى عام ١٦٠٠ يتكون من نص دينى مسهب أُعدّ إعدادا دراميا ويشترك فى أدائه المغنون الفرادى والكورال والأوركسترا. ولايحتاج الأوراتوريو إلى العناصر المسرحية كالثياب والتمثيل والمناظر بل يؤدّى بالكنيسة تلاوة وإنشادا وإلقاء وغناء منفردا وجماعيا وموسيقى. وعلى حين كانت الأوپرا متعة الخاصة فى مبدأ الأمر والأوراتوريو متعة العامة انعكست الآية وأصبح لايُقْبِلُ على الأوراتوريو إلا الخاصة فى الكنيسة ولايقبل على الأوپرا إلا الجماهير وبصفة خاصة فى مدينة البندقية [م.م.م.ث]

وفى الحقيقة إن موسيقى الباروك [وأقصد موسيقى الآلات]كان لها وقعها الخاص فى آذان الناس خلال أواخر قرننا المتمّ العشرين لأسباب ثلاثة أولها أنها تعتمد على خلايا لحنية موسيقية [تيمات] موجزة ما أسرع ماتعيها الذاكرة فى يُسر وعلى إيقاعات نشطة تظل باقية منذ بدء المقطوعة الموسيقية إلى نهايتها. وثانيها بناؤها من «حركات» قصيرة لاتتطلب قدرة كبيرة على التركيز على العكس مما نلمسه فى حركات جوستاف مالر وبروكنر على سبيل المثال. وثالثها اعتمادها على جانب كبير من الموضوعية وانطواؤها على قدر قليل من العاطفية يتفق وطبيعة العصر المجردة من الذاتية.

وقد أقيمت أولى الحفلات الموسيقية العامة «الكونسير» بلندن عام ١٦٧٢، ثم مالبثت التجربة أن انتقلت إلى أوربا خلال القرن الثامن عشر، وكان أشهر بواكير الكونسيرات فى ألمانيا هى التى أدّتها «المجموعة الموسيقية» Collegium Musicum التى أسّسها بأحد مقاهى مدينة ليپزج عام ١٧٠٤ چورج فيليپ تيليمان الطالب بجامعة ليپزج وقتذاك (لوحة ٥٩). ثم مالبث باخ أن وفد إلى ليپزج عام ١٧٢٣ لقيادة جوقة المرتلين وعزف الأورغن بإحدى كنائسها، وإذا هو يتولى قيادة «الكوليچيوم ميوزيكوم» على مدى سنوات سبع ويؤلف لها كونشيرتاته للآلة ذات المفاتيح التى نسّقها واستعارها من مقطوعات الڤيولينه وآلات النفخ الهوائية التى سبق له تأليفها. والمعروف أن ڤيڤالدى قد كتب العديد من كونشيرتاته الخمسمائة لعزفها أثناء الحفلات الموسيقية التى كان يقودها بالمستوصف الخيرى للعذراء الآسية - وكان واحدًا من أربع مؤسسات لرعاية اليتامى واللقطاء بمدينة البندقية - فإذا هى تجتذب الزائرين المولعين بالموسيقى من مختلف أنحاء أوربا. ومن بين الموسيقيين الآخرين الذين أسهموا فى إثراء الحياة الموسيقية بمدينة البندقية أيضا خلال الحقبة الباروكية ألسّاندرو مارتشللو وتومازو ألبينونى.

وفيما يتصل بالموسيقى الكنسية ذات الطراز الباروكى فقد احتفظت الكنيسة بسلطانها وهيمنتها على المجتمع خلال عصر الباروك على الرغم من الجيشان المصاحب لحركة الإصلاح الدينى وانبثاق النزعة الإنسانية. والثابت أن فرنسا قد تفوقت على إيطاليا فيما يتعلق بالموسيقى الكنسية الكاثوليكية إذ انبرى بلاطها الملكى يشجع الموسيقيين على تأليف أعمال دينية مبهرة على نحو ماعهدت إلى مارك أنطوان شارپنتييه بتأليف «تسبحة الشكر» الرائعة Te Deum، على حين لم يعبأ مؤلفو الموسيقى الكنسية بألمانيا اللوثرية بالأبهة والفخامة فى موسيقاهم بقدر عنايتهم بالتعبير الذاتى واهتمامهم بـ «الشكل» دقّة ورقّة وتنميقا.

وكان ابتكار نموذج الأوپرا عام ١٦٠٠ إرهاصة مؤذنة بموسيقى الباروك فإذا المسرح يوفر تربة خصبة للموسيقى خلال تلك الحقبة، وإذا أهل الشمال الأوربى يقصدون إيطاليا مهد النموذج الأوپرالى للدراسة والاشتغال بمهنة الأوپرا، ولايغيب عنا أن هيندل قد بدأ يزاول تأليفه الأوپرالى فى إيطاليا. على أن فن الأوپرا لم يزدهر فى فرنسا بوصفه متعة لهو وترويح فحسب وإنما باعتباره دليلا على مدى ما يتمتع به العرش الفرنسى من هيبة وجلال، فإذا چان باتيست لُولّلى - المهاجر من إيطاليا - يبلغ الذروة فى تقديم لون فرنسى جذّاب متأنق من الأوپرا يلائم النسق الإيقاعى المستعصى للّغة الفرنسية ويواكب ذوق البلاط الفرنسى فى مجال الرقص، بل إننا نراه يُقحم رقصات خاصة تتيح للملك الشمس لويس الرابع عشر - وكان راقصا بارعا - المشاركة فى أداء الرقصات فوق خشبة المسرح.

هكذا ولدت الأوبرا التى تعدّ أكثر النماذج تمثيلا لفن الباروك فى مجال الموسيقى، فقد أرضت ذوق أهل الباروك الذين كانوا يتشيّعون لطمس الحدود فيما بين جميع الفنون ولهدم الأسوار التى تفصلها عن بعضها البعض، إذ كان ينبغى - فى نظرهم - أن تتآلف جميعها ضمن العمل الدرامى مكوّنة وحدة ضخمة متساوقة، وهى الفكرة نفسها التى نادى بها ريتشارد ڤاجنر خلال القرن التاسع عشر وطبّقها فى بعض دراماته الموسيقية وخاصة فى رباعية خاتم النيبلونج (٥٦٧).

أسلوب الباروك بإسپانيا

تشرّبت فنون العمارة والنحت والتصوير فى إسپانيا بالأساليب «الرومانية النزعة» والقوطية وأسلوب عصر النهضة وإن بدت فى طابع خاص بها يميزها عن أساليب إيطاليا وفرنسا وألمانيا، فلا ننسى أن إسپانيا قد اقتبست من الغزاة العرب جذور طابعها المتميز الذى تأثر بالذوق العربى وأدخل الكثير من التطوير على أساليب العمارة القوطية وأساليب النهضة فى بلادهم.

على أن الفن الإسپانى كان متأثرًا شأن أى بلد آخر بتاريخه السياسى الذى بدأ عام ١٤٦٩ بزواج فرديناند وإيزابيلا وتوحيد مملكتى «قشتالة» «وأراجون» فى دولة واحدة قوية. وبرغم اكتشاف أمريكا فى هذا العصر وما كان ينتظر إسپانيا من موارد الثراء كانت هزيمة العرب وطرد اليهود الذين سحبوا أموالهم منها سببًا فى إضعاف قدرتها المادية فى بادىء الأمر. وفى عام ١٥١٦ تولى كارلوس الخامس - من أسرة هاپسبرج - عرش إسپانيا وأصبح إمبراطورًا لها على امتداد أربعين عامًا تم له خلالها فتح المكسيك وپيرو وشيلى. وعلى حين بقى طراز العمارة فى إسپانيا بصفة عامة قوطيًا تسللت عناصر أسلوب عصر النهضة الإيطالى إلى بقية الفنون، فظهر فى البلاد فنانون كبار من أمثال المصوّر ڤيلا سكيز والأديب سيرڤانتيس والموسيقى ڤيتّوريا. وبلغنا أول صوت موسيقى من إسپانيا فى صورة راقصة، وما يزال الرقص حتى اليوم أهم وسائل الترفيه فى البلاد وهو الذى وفد عليهم بواسطة جماعات الچيتان «النّور» الذين أبدع الكاتب الفرنسى ميريميه فى تصوير حياتهم فى روايته «كارمن» التى خلّدها چورچ بيزيه بدوره فى الأوپرا التى ألف موسيقاها. غير أن العرب أورثوا إسپانيا ثقافة موسيقية أعمق أثرًا مما خلّفت إيقاعات الرقصات الغجرية، فقد رحّب الإسپان بالموسيقى التى جاءهم بها الفاتحون العرب كما دُرّست نظرية الموسيقى العربية(٥٦٨) فى الجامعات التى أسّسها أمراء دولة العرب الأندلسيين بغرناطة، الأمر الذى خلّف موسيقى فريدة فى صورتها الميلودية تركت آثارها القوية على الموسيقى الشعبية الإسپانية. وأشهر الأغانى العربية الأندلسية التى كان لها أثر كبير فى شعراء إسپانيا الجوالين «التروبادور» هى مجموعة ضخمة تزيد على أربعمائة لحن قام بجمعها فى القرن الثامن عشر «ألفونسو» الملقب بالحكيم(٥٦٩) بعنوان «الأغنيات»(٥٧٠)، وجميعها تُعزى إلى موسيقى عربى واحد كان كان فى خدمة «ألفونسو».

وبذلك لم يضطرد نمو الموسيقى الإسپانية على أساس نظرية الموسيقى الإغريقية كسائر دول أوربا، وإنما قام على نظرية الموسيقى العربية فى العصور الوسطى وعلى نماذج الموسيقى العربية فى التطبيقات الموسيقية، وهو ما جعل الموسيقى الإسپانية تتميز بصفتين بارزتين لم تكن لتكتسبهما لو لم تتأثر بالتراث

العربى الأندلسى هما الإيقاع المتنوّع البارز والميلودية الجميلة المنمقة. وقد ظهرت بصمات هذا التراث العربى فى الترتيل الكنسى وفى موسيقى الآلات بالإضافة إلى موسيقى الغناء والرقص الشعبيين.

غير أن أساتذة الموسيقى الإسپان فى القرن السادس عشر لم يغفلوا جهود أسلافهم الأوربيين إلى جانب التراث العربى، فإذا كتاب «تعليم الموسيقى» الذى وضعه «فيرناندو استبان»(٥٧١) يشتمل على مقتطفات من أعمال المؤلفين البارزين من غير الإسپان مثل «فيليب دى ڤيترى» و«جيوم دى ماشو» و«دنستابل» و«دوفاى» و«أوكيجيم». وعلى هذا النحو استطاع الإسپان دراسة أساليب هؤلاء الموسيقيين الأوربيين وطرقهم الفنية دون أن يتأثروا بها فى أعمالهم الموسيقية بنفس القدر الذى تأثر به المؤلفون الآخرون فى كل من فرنسا وإيطاليا، بل إنهم عُنوا أشد عناية بالحفاظ على القيمة الشاعرية لنصوصهم الإسپانية فى معالجاتهم الموسيقية. واستطاع المؤلفون الإسپان أن يجمعوا فى النموذجين الإسپانيين السائدين خلال القرن السادس عشر وهما نموذج «الرومانس» ونموذج «القيلانشيكو»(٥٧٢) بين أصول الصنعة الفنية لمؤلّفى أوربا وبين الطابع الشخصى الذى اكتسبوه من تراث الموسيقى العربية الإسپانية. كما جمعوا فى أسلوبهم الميلودى بين عناصر الميلودية التى كانت مطبّقة فى الأغانى الأرستقراطية وبين عناصر ميلودية الأغانى الشعبية. ومن هنا أفرز القرن السادس عشر بعض المؤلفين الموسيقيين الذين يقدّرون التقاليد الأوربية حق قدرها ويقدمون أعمالاً غنائية موزعة على ثلاثة أصوات أو أربعة، ويبتكرون صيغًا للغناء المفرد بمصاحبة نوع من آلة الجيتار الكبير تشبه العود وهى آلة «القيهويلا»(٥٧٣) التى كان يُعزف عليها فى المجالات الأرستقراطية والشعبية على حد سواء. وقد تألق من بين أهم مؤلّفى الموسيقى غير الدينية ميجويل دى ڤوينيللانا(٥٧٤) وجونزاليس (٥٧٥)وخوان ڤاثكويز (٥٧٦) كما قام دييجوپيسادور(٥٧٧) بنشر مجموعته لموسيقى القيهويلا عام ١٥٥٢، وبرع أنطونيودى كابيزون(٥٧٨) فى التأليف الموسيقى للكلاڤسان، وسطع نجم لويس ميلان(٥٧٩) بوصفه أهم مؤلّفى موسيقى الآلات، وقد جمع مؤلفاته فى كتابه بعنوان «كتاب الموسيقى» الذى نشر عام ١٥٣٦، وكان من أبرع العازفين على العود، كما كانت مؤلفاته الإسپانية شبيهة بنافذة مطلّة على عالم الموسيقى الأوربية فى عصر النهضة.

وقد اشتهر العود فى إسپانيا خلال القرن السادس عشر، وكان نموذجه المألوف أيامها هو الشكل المفلطح على هيئة نصف ثمرة الكمثرى، ويشتمل على ستة أوتار مزدوجة تُضبط على أبعاد موسيقية فيما بينهما(٥٨٠). وكانت إمكانياته محدودة بسبب الصعوبة الميكانيكية فى تحريك الأصابع على أوتاره المضبوطة بهذه الطريقة التى كانت لاتسمح بأداء الخطوط الميلودية المتعددة فى آن واحد إلاّ فى أضيق نطاق [أى البوليفونية البسيطة]، وبعزف المركّبات الهارمونية المنفصلة التى لاتكوّن فيما بينها خطوطًاميلودية بل تصاحب الغناء، أى أنه لم يكن يقوى على مسايرة نمو الأسلوب الفنى فى موسيقى الآلات إلا إلى حد محصور فى نطاق ضيق، غير أنه كان على الجانب الآخر يحقق نجاحًا مدويًا فى مجال الموسيقى الشّعبية التى لاتحتاج إلى موهبة ضخمة فى الأداء، فكان يفى بمقتضيات عزف هذه الموسيقى. ولعل هذا هو السر فى انتقال العود من المجتمعات الأرستقراطية الإسپانية التى نشأ فيها إلى

المجالات الشعبية التى حظى فيها بانتشار أوسع. ومع ذلك فقد كتب ميلان بعض مقطوعات من نوع «الفانتازيا» للأداء على العود وسماها «رقصات پاڤان» تعد من أعظم المؤلفات التى كتبت للعود.

ومنذ بداية القرن السادس عشر شرع نفر من الموسيقيين الأوربيين فى محاولة تأليف مقطوعات موسيقية بأسلوب الخطوط الميلودية المتعددة للآلات ذات المفاتيح [الملامس] التى شاعت على نطاق واسع فى مختلف أنحاء أوربا خلال هذا القرن، غير أن المؤلفين الإسپان هم الذين حققوا نتائج فنية عظيمة فى هذا المجال وكان أبرزهم «أنطونيودى كابيزون» الذى قام ابنه من بعده بجمع مؤلفاته فى مجموعة كبيرة سماها «مؤلفات موسيقية» ونشرها عام ١٥٧٨ ضمّت أهم المؤلفات التى ظهرت بإسپانيا فى عصرها الذهبى خلال القرن السادس عشر، وتشمل عدداً من معزوفات الآلة ذات لوحة المفاتيح الإسپانية المسماه «تيكلا»[٥٨١] إلى جانب عدد من معزوفات آلة الهارپ وعدد آخر من معزوفات «الڤيهويلا». وقد صيغت بعض هذه المقطوعات بطريقة تتيح أدائها على جميع هذه الآلات دون حاجة إلى تعديل، فهى تلائم إمكانيات كل هذه الآلات. كما صيغ بعضها بأسلوب الكونتراپنط الملائم للألحان الكنسية بعد إدخال بعض تنويعات عليها أو إبرازها فى صورة مقطوعات اللمسات السريعة «توكاتا»*، وهى المقطوعات التى اقترب فيها كابيزون كثيراً من أستاذ الجيل التالى له «يوهان سباستيان باخ» فى عمقه واهتمامه بالعلاقات الوجدانية الكامنة فى موسيقاه للكلاڤسان، وفى حذقه ومهارته فى الصياغة بأسلوب الكونترپنط بعملياته المتعددة من محاكاة وقلب للصورة الميلودية وإنقاص للقيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للأنغام وزيادتها، ثم فى بساطته المُعْجزة وتلقائية قدراته الابتكارية.

وتألق فى عصر النهضة بإسپانيا **كريستوبال مورالس**[٥٨٢]، **وتومازو لودوڤيكو داڤيتّوريا**[٥٨٣]، وقد ألّفا أعظم مقطوعات الموسيقى الكنسية فى فترة الازدهار الإسپانى. ولايظهر فى أعمالهما من أثر الأسلوبين العربى والقوطى إلاّ النذر القليل فى حين تتضح فيهما كل مميزات أسلوب عصر النهضة دون أن تخلو من بعض الخصائص الإسپانية. وقد تأثر كلاهما بالمناخ الفكرى والدينى المحيط بهما مثلما تأثر المصوّر اليونانى «إلجريكو» المعاصر لهما فى إسپانيا حتى اصطبغت لوحاته بالطابع الإسپانى. وقد درس ثلاثتهم كافة الطرق الفنية الأوربية السابقة عليهم غير أنهم أجادوا التعبير عن الروح الإسپانية فى إنجازاتهم الفنية[٥٨٤] حتى بات من المستحيل لأى مستمع لمقتطفات من نشيد «أيها المسيح»[٥٨٥] (فقرة ٨٨ من التسجيل الموسيقي) أن يخطئ أسلوب ڤيتوريا أو يخلط بينه وبين معاصريه الإيطاليين فى حرارة عاطفته الدينية التى تتجلّى فى مؤلفاته بوصفها سمة شخصية مميزة لأسلوبه. وكان ڤيتوريا يؤمن بوجوب وقف الموسيقى على هدفها الأصلى - فى نظره - وهو العكوف على التسبيح بمدح الرب وحمده مما جعله يقتصر فى كتابته على الموسيقى الدينية دون سواها.

---

* Toccata مقطوعة موسيقيه آلية لعازف واحد، وتتكون عادة من حركة واحدة سريعة تتيح للعازف استعراض مهارته فى لمساته للآلة (Italian: Toccare = to touch). وقد وضع باخ بعض نماذج التوكاتا للهارپسيكورد خارجة عن هذا الإطار، وتتكون من عدة حركات [م.م.م.ث].

على أن روح عصر النهضة والباروك فى إسپانيا لم تتبع الانطلاقة المتحررة من مشاعر العصور الوسطى السالفة على نحو ما حدث فى سائر البلاد الأوربية الأخرى، فلقد أحسّ الإسپان بعد حروبهم الطويلة مع العرب وإخراجهم من إسپانيا أن الإرادة الإلهية قد خصّتهم بتشييد صرح المسيحية من جديد وتوطيد أركانها فى بلادهم، وأن اختيارها قد وقع عليهم دون سائر الشعوب للمحافظة على الدين المسيحى، وهو ما جعلهم يتحفظون فى مواجهة الأفكار الجديدة. ولاشك أن إيمانهم كان أقوى منه فى أى بلد أوربى آخر خلال القرن السادس عشر، الأمر الذى يفسر فيض العاطفة الدينية التى غمرت موسيقى ڤيتوريا ولوحات إلجريكو واحتفاظ الفن الإسپانى الموسيقى والتشكيلى خلال عصر النهضة والباروك بالحماسة الدينية التى سادت العصور الوسطى، ومؤداها أن الحياة الدنيا ليست سوى معبر إلى الحياة الأسمى فى العالم الآخر، ومن هنا التزم كل من إلجريكووڤيتوريا بالتفانى فى خدمة الكنيسة عن إيمان شديد وعاطفة دينية عميقة. وإذ كانت العاطفة الدينية عند الإسپان فى القرن السادس عشر مرادفة للعاطفة القومية تجلّت العاطفة الدينية فى أعمال ڤيتوريا باعتبارها عاطفة قومية واكتست موسيقاه بطابع إسپانى بحت مثلما تجلّت الروح المتصوّفة فى تصاوير إلجريكو الذى تحدّى القوانين المادية مُضفيا على لوحاته جوًا من التصوف. وقد احتضن الملك فيليپ الثانى الذى كان يرعى الفنون باعتبارها أداة دينية مؤثرة ڤيتوريا وخلع عليه منحة أعانته على السفر إلى روما. ولو أننا ضاهينا أعمال ڤيتوريا بأعمال كبار مؤلّفى روما الذين عايشهم لوجدناها تتميز بأسلوبها الدينى التصوفى الذى غدا صفة شخصية مميزة له والذى يمثل العاطفة الدينية بقدر ما يمثل العاطفة الإسپانية القومية السائدة خلال القرن السادس عشر، فإذا هو يؤلف - مستخدمًا كافة النماذج الموسيقية الدينية ومن بينها الترتيل المرسل - نشيد «السلام لك يا مريم(٥٨٦)» الذى ينشده مغن منفرد تتلوه جوقة المنشدين وهم يرتّلون بقية عبارات النشيد وفق الأسلوب البوليفونى (فقرة ٨٩ من التسجيل الموسيقى). ويعدّ ڤيتوريا وپاليسترينا الكوكبين اللامعين فى سماء القرن السادس عشر من هذه الناحية مثلما يعدّ باخ وهيندل عملاقى القرن الثامن عشر البارزين.

أسلوب الباروك فى البندقية

نشأة الأوپرا بفلورنسا على يد جماعة كاميراتا

أخذ فن القرن السادس عشر المعروف باسم «الفن المُحْكَم» [آرس پرْفكْتا](٥٨٧) يفقد خصائصه شيئا فشيئا ويصبح مع بداية القرن السابع عشر «أسلوبًا عتيقًا»(٥٨٨) إزاء أسلوب القرن السابع عشر «الجديد(٥٨٩)» الذى ظهر فى فلورنسا على أيدى فنشنسيو جاليلى(٥٩٠) وجماعة كاميراتا، وفى روما على يد فريسكوبالدى(٥٩١) (لوحة ٤٩)، وفى البندقية على يد چيوڤانى جبريلّلى(٥٩٢) الذى تزعّم حركة المبتكرات الموسيقية لموسيقى الآلات، وعلى يد كلوديو مونتڤردى الذى تزعّم حركة الأوپرا الناشئة وحركة كتابة المسرحيات الدينية «الأوراتوريو» (لوحتا ٥٠، ٥١).

وبدأ الأسلوب الجديد بمحاولة بعث الدراما فى موسيقى «المادريجال»، وأغانى چوليو كاتشينى(٥٩٣) فى أواخر القرن السادس عشر، والميل إلى الميلودية المفردة مع المصاحبة الموسيقية بدلاً من التشابك



(لوحــــة ٤٩) جـيـرلانـدو فـرسكوبالدى.
مدرسة الفنون الجميلة بباريس.

البوليفونى للخطوط للميلودية السائدة فى عصر النهضة. وحاولت جماعة الأصدقاء الفلورنسيين «كاميراتا»(٥٩٤) بزعامة الكونت باردى(٥٩٥) عام ١٦٠٠ إخراج مسرحية تتخللها الموسيقى على غرار ما تصوّروه عن التراچيديات الإغريقية، فإذا بهم يصلون خلال محاولتهم العفوية إلى خلق نموذج مسرحى جديد أسموه «الأوپرا» وهو القالب الذى قدموا فيه أسطورة «يوريديكى»(٥٩٦) التى كتب موسيقاها **چاكوموپيرى** وتضمّنت البذور الأولى لكافة عناصر الأوپرا التى تطورت بعد ذلك فى العصور اللاحقة؛ فهى تقدم عدداً من المواقف الدرامية الطويلة بالإضافة إلى نصوصها الحوارية ومشاهدها المسرحية التى تخدم الحدث الدرامى وتشدّ انتباه المشاهد، وتنتهى بخاتمة سعيدة قد تكون على العكس مما جاء فى النص الأصلى المكتوب، وهو ما انتهجه أكثر المؤلفين الأوپراليين فيما بعد، على حين عملت الموسيقى على الارتقاء بالتعبير الدرامى عن طريق تكثيف الشحنة الانفعالية - على غرار المنهج الشعرى فى تعبيره عن المشاعر - كما تحددت وظيفة الموسيقى المسرحية فى «أسلوب الإلقاء المنغَّم»*(٥٩٧) والأسلوب التمثيلى(٥٩٨) الذى قد يبدو لنا اليوم خشناً وإن يكن قد أعدّ ليتيح للمغنى إمكانية بعث الحياة فى الدور الذى يؤديه وإظهار مشاعره الحقة فى صورة أشدّ تكثيفاً، وأصبح أسلوب الإلقاء المنغّم هو الوليد الحقيقى لهذا الأسلوب الموسيقى الجديد.

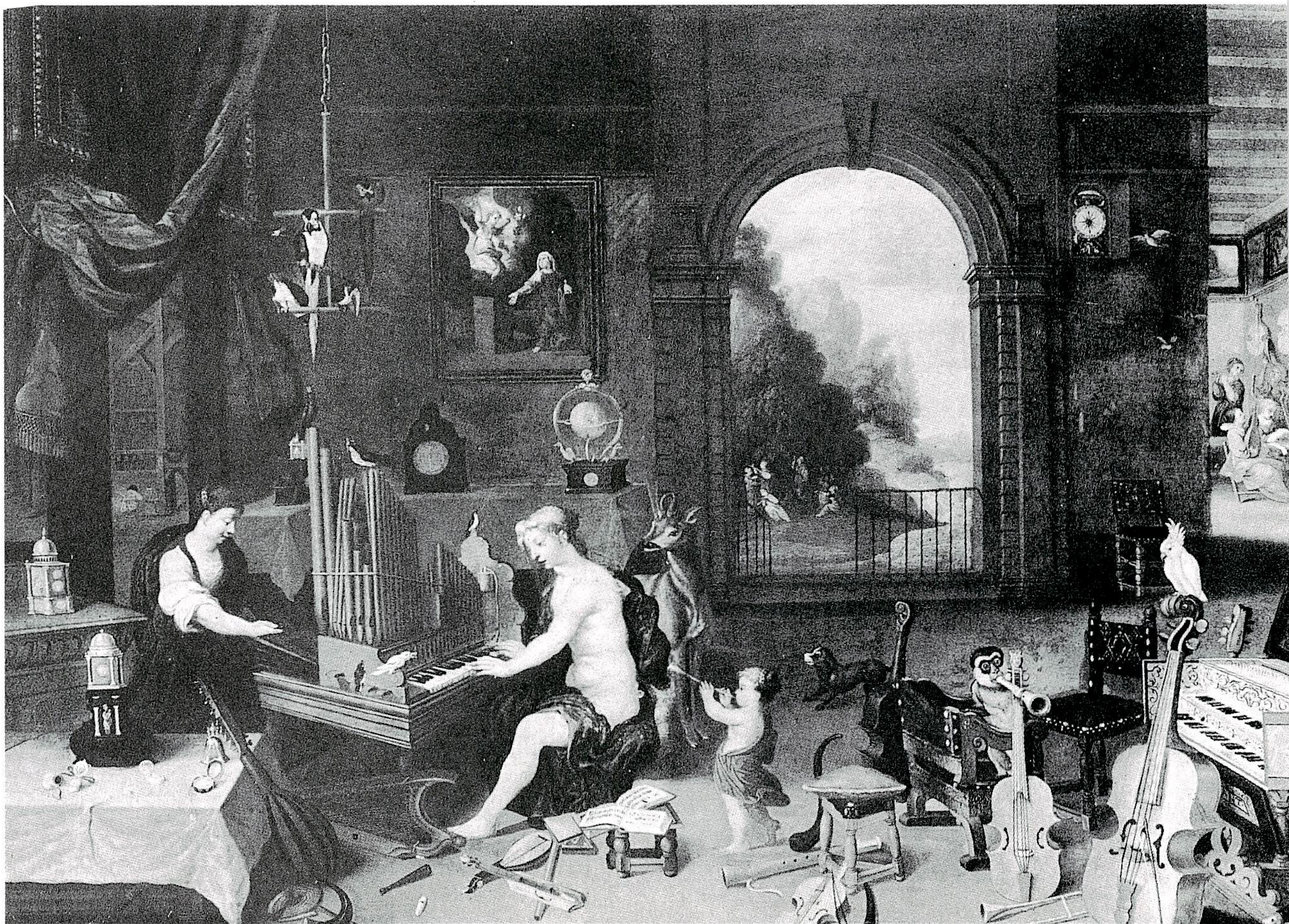
---

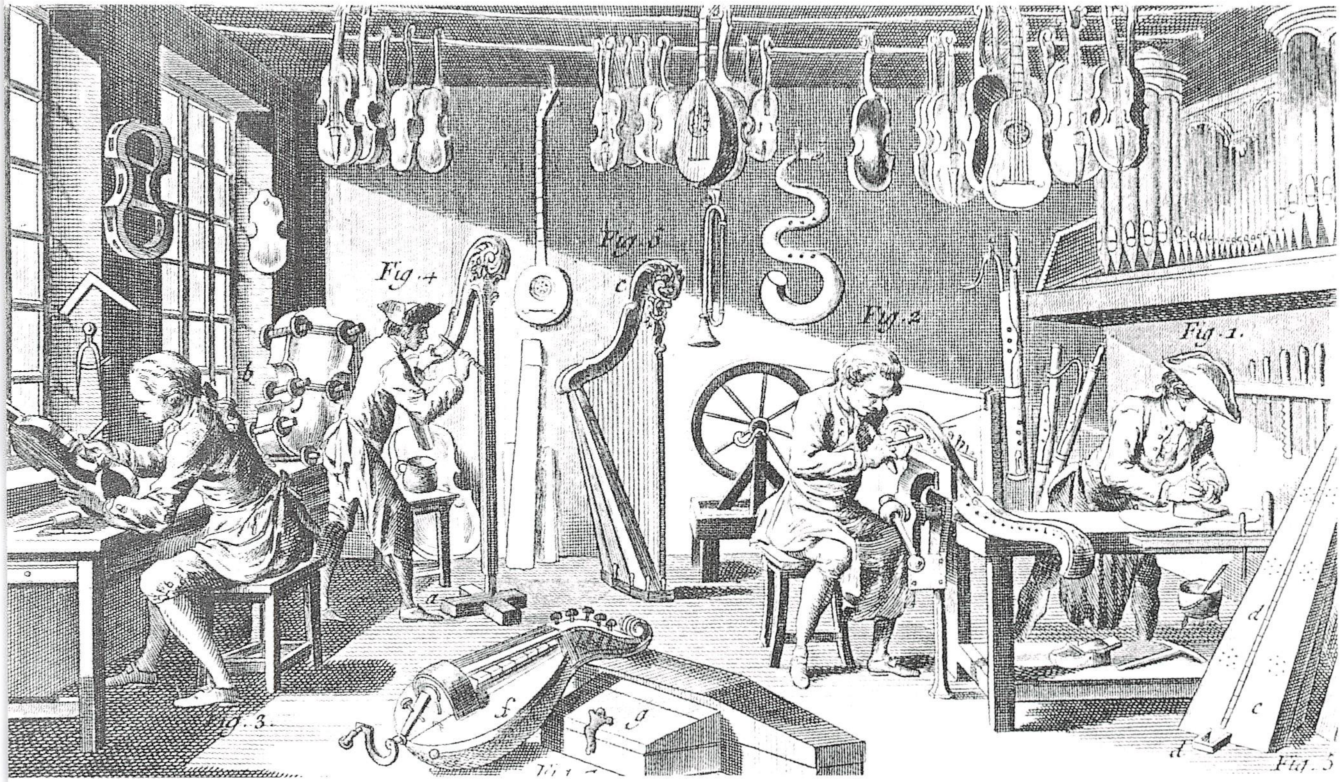
* Recitative الإلقاء المنغّم أو الغنائى هو أسلوب من التأليف الغنائى المفرد لايُلتفت فيه إلى نظام الميلودية والإيقاع ووزن الكلمات مع وزن الميلودية، بل يستعاض عن ذلك بمحاكاة تشبه نبرات الكلام العادى. من أجل ذلك يطلق على الأسلوب الإلقائى أحيانا اسم «موسيقى أو إيقاع الكلمات»، ويهدف الى الإسراع بتوضيح وتجسيد الحدث الدرامى الذى عادة ما يتوقف جزئيا أو كليا أثناء غناء «الآريا». ويستخدم هذا الأسلوب فى كل من الأوپرا والأوراتوريو بصفة عامة، إما فى صورة حوار أو عند رواية أحداث القصة، أو لمجرد التعبير الدرامى، بينما تستخدم الألحان المسرحية الغنائية «آريا» فى المونولوج الطويل أو فى التعبيرات التى تقتضى إنشادا أكثر غنائية. ويُصَاحَب الإلقاء المنغَم بين الحين والحين بتآلفات هارمونية [م. م. م. ث].

وكان أوركسترا پيرى الذى صاحب أوپراه يتكوّن من كلاڤسان وعود [باص] وعود ضخم «تيوربو»(٥٩٩)ومن ڤيولا داجامبا مع زوج من الفلوت ضمانًا لإشاعة تأثيرات درامية متكاملة الألوان. وكان الكلاڤسان مخصصًا لأداء التآلفات الهارمونية التى تصاحب الأداء الإلقائى، فى حين اضطلعت الڤيولا داجامبا بالمصاحبة ذات الأصوات الممتدة الغنائية التى تتناسب مع الآلات الوترية ذات القوس المساندة للإلقاء، ومن هنا نشأت عادة مصاحبة الكلاڤسان للإلقاء المنغّم التى استمرت بعد ذلك لفترة طويلة (لوحتا ٥٢، ٥٣).

واقتصرت الكراسة الموسيقية الشاملة لهذه الأوپرا على الأدوار الغنائية فحسب دون تدوين للمصاحبة الموسيقية إلا فى صورة لحن من صوت الباص [الصوت الأدنى] وُضعت على نوتاته أرقام ترمز إلى التآلفات الهارمونية المطلوب عزفها كى يترجمها العازف بنفسه أثناء الأداء بطريقة وهلية، وهى

(لوحة ٥٠) مصنع الآلات الموسيقية. متحف سان چرمان آن لى.



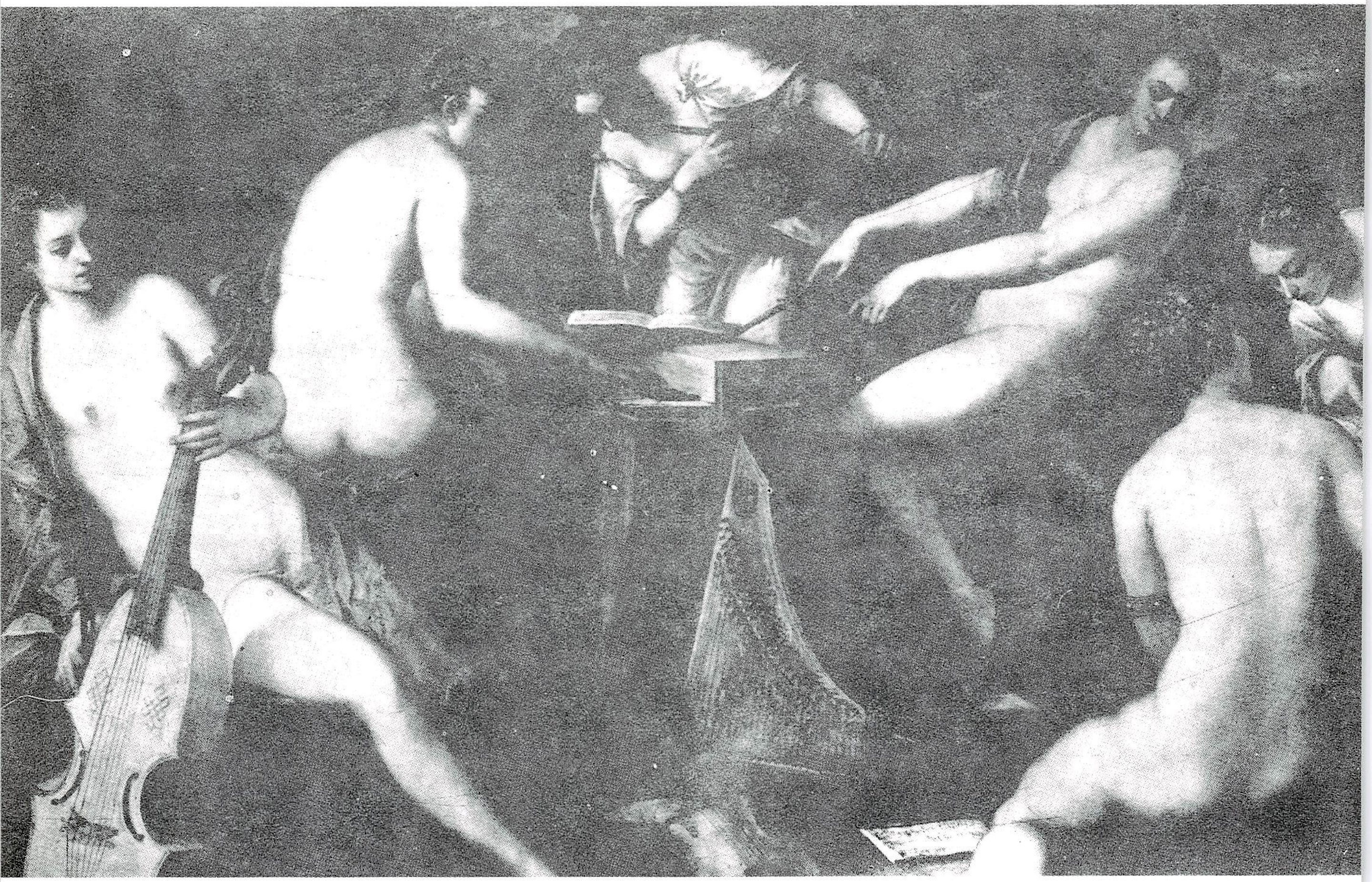


(لوحة ٥١) مصنع الآلات الموسيقية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. عن الإنسكلوپيديا الكبرى.

الطريقة التى أُطلق عليها اسم «القرار المرقَّم»[٦٠٠] واستمر تطبيقها أيام موتسارت وبيتهوڤن وتعتبر دراستها أساسًا عند دراسة النظريات الموسيقية حتى الآن.

وأسند پيرى إلى الأوركسترا المختفى وراء ستائر المناظر المسرحية مهمة أخرى إلى جوار وظيفته الأساسية فى مصاحبة الإلقاء المنغّم والغناء وهى رسم الخلفية الموحية بالأجواء الدرامية المختلفة للحدث المسرحى، كرسم صورة ريفية تؤديها ثلاثة من آلات الفلوت التى كان الإغريق يستخدمونها فى تصوير ريفهم باعتبارها الآلة الأثيرة لدى الرعاة. وما أكثر ما لجأ المؤلفون الأوپراليون وواضعو الموسيقى ذات البرامج التصويرية من بعده إلى الفلوت أو البوق الإنجليزى فى تصوير المشاهد الريفية الطابع وإن غدت كتاباتهم أغزر مادة وأشد ثراء من پيرى فى التعبير عن الطابع الريفى.

وجمع پيرى فى أوپراه مجموعات عدة من المنشدين الكوراليين ومن الراقصين الذين امتزجت أناشيدهم ورقصاتهم بالحدث الدرامى وأصبحت جزءًا لا ينفصل عنه، فقد وضع موسيقاه بأسلوب يمزج بين المحاولات الأولية لاستغلال التآلفات الهارمونية لرسم الجو المحيط بالموقف الدرامى دون استغلاله



(لوحة ٥٢) تنتوريتو: فرقة الموسيقيات (١٥١٨ ـ ١٥٩٤). متحف درسدن.

لأسلوب اللحن الغنائى المنفرد مع مصاحبته الموسيقية، والذى ظهر بعد ذلك فى مؤلفات الأوپرا فى صورة الألحان الغنائية المنفردة «الآريا»*.

وكانت جماعة الأصدقاء «كاميراتا» أصحاب نظرية وتطبيق فإذا كلٌ منهم يسهم فى العمل الفنى المشترك فى حدود تخصّصه، وإذا كاتشينى(٦٠١) يهتم بتنمية الغناء، وإذا كاڤالييرى(٦٠٢) يقدم الموسيقى الملائمة للمسرح، وإذا پيرى ورينوتشينى(٦٠٣) يعملان على استكمال مقومات التعبير الدرامى. وهكذا وُلد نموذج الأوپرا من جهودهم التطبيقية المشتركة لا من وحى نظرياتهم كما تزعم كثرة من الكتاب.

كاڤالييرى يقدم نموذج الأوراتوريو

وظهر فى عام ١٦٠٠ ذاته نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية التى أطلق عليها اسم «الأوراتوريو» وهى تمثيلية «الروح والجسد» التى كتبها إيميليودى كاڤالييرى (١٥٥٠ ـ ١٦٠٢)، والتى قدم فيها شخصيات تمثل الزمان والحياة والسعادة والعقل والروح والجسد، واستخدم فيها الرقص والغناء

* Aria آريا أو لحن غنائى منفرد. . مقطوعة غنائية رخيمة يؤديها كبار المغنيين والمغنيّات المنفردين فى الأوپرا والأوراتوريو ودون مداخلة من أى عنصر صوتى آخر باستثناء المساندة الأوركسترالية [م. م. م ث].

والمشاهد المسرحية، وجعل سماتها العامة قريبة الشبه من سمات أوپرا پيرى فزوّدها بمجموعات إنشاد كورالى صغيرة وبفواصل من موسيقى الآلات. وقد عمل دى كاڤالييرى فى بلاط أسرة مديتشى بفلورنسا معظم سنى عمره كما كان أحد أفراد الجماعة الموسيقية التى خلقت فن الأوپرا، وعكف على إعداد جملة من المسرحيات الموسيقية إلى أن ختم مشواره بكتابة هذا الأوراتوريو «الروح والجسد» الذى يعدّ - برغم أنه كان تجربة أولى - نموذجاً استوحاه مَنْ خلفوه فى مزج التعبير الدينى بالتعاليم الأخلاقية السائدة من خلال أسلوب موسيقى موفّق بالغ الرهافة يبرز فيه النص الأدبى دون المساس بالقيم الموسيقية. ومن هنا كان أوراتوريو «الروح والجسد» هو أول دراما موسيقية بالأسلوب الجديد الذى استطاع فيه كاڤالييرى تحويل الحوار إلى غناء جنبا إلى جنب مع الأجزاء الكورالية والأدوار المنفردة.

ويعدّ كاڤالييرى أول من نقل الموسيقى إلى خشبة المسرح بصرف النظر عن المستوى الفنى الذى بلغه، وأول من حوّل المسرحية إلى ألحان. ومن هنا كان أوراتوريو «الروح والجسد» أول عمل مسرحى موسيقى مكتمل يتم تسجيله طباعة كى يبقى للأجيال القادمة دون تحريف، وهو كذلك أول عمل مسرحى يستخدم القرار المرقّم وهو القرار الذى تُبنى فوقه أصوات هارمونية تؤدّى وفقاً للأرقام التى ترمز إليها دون حاجة إلى تدوينها. واستطاع كاڤالييرى بفضل خبرته وثقافته الموسيقية رغم بساطة موسيقاه أن

(**لوحة ٥٣**) اجتماع موسيقى مرح (أو الطفل المعجزة) متحف كارنا ڤاليه.



يسبق غيره فى كتابة الأوراتوريو، فقد كان هو نفسه راقصاً وعازفاً وأستاذاً للغناء تتكامل فيه صفات وملامح الأوپرا، كما أنه اقتبس الكثير من أفكارپيرى وكاتشينى ومونتڤردى وكأنها «رَوْسَمِيات»(٦٠٤) أو بطاقات مميِّزة لكل واحد منهم، الأمر الذى دفع كثرة من النقاد إلى التنديد بنهجه ذلك. ومع ذلك فهو بلا منازع ممهّد الطريق الحقيقى إلى الكتابة الأوپرالية.

واستنّ كاڤالييرى نهجاً جديداً فى مجال التوزيع الأوركسترالى فى أوراتوريو «الروح والجسد»، إذ عنى بالمواءمة بين إحساس المغنّى ولون صوت الآلة المصاحبة، كما عُنى باختيار آلة موسيقية خاصة لكل شخصية درامية لتعميق الإحساس بالشخصية، فاختار بشكل عام الأورغن والهارپ والكنترباص للتعبير عن الجسد، فى حين اختار الترومبون وآلات النفخ الخشبية للتعبير عن الروح. ويُلفتنا أن الآلات الموسيقية فى أوراتوريو الروح والجسد - باستثناء آلات الكنترباص والتشيللو التى تُضفى إحساساً بالعمق الدرامى - تصاحب الأصوات البشرية فى اتحاد نغمى وفقاً لطبقاتها الصوتية. ونستمع فى (الفقرة الموسيقية رقم ٩٠) إلى المدخل الكورالى لهذا الأوراتوريو حيث نتبين ميزاته فى الكتابة للأصوات المنفردة وللكورال مع أسلوب مميّز فى اختيار الآلات الأوركسترالية المصاحبة من نفس طبقة الغناء.

ويمكن القول بأن الأوراتوريو هو أوپرا ذات موضوع دينى تُقدَّم فى الكنيسة بدلاً من المسرح، فلقد انبثقت الأوپرا والأوراتوريو من جذور واحدة مثلما انبثقت التمثيليات الدينية «مسرحيات الأسرار أو آلام المسيح»(٦٠٥) والمسرحيات الدنيوية فى العصور الوسطى من جذور واحدة. غير أن الأوراتوريو لم يلبث أن اتخذ شكلاً مغايراً لشكله الأول الذى ظهر به فى تمثيلية كاڤالييرى بعد أن تجرد من العناصر المسرحية من ثياب وتمثيل ومناظر وخشبة المسرح، فإذا هو يؤدَّى وحده بالكنيسة تلاوة وإنشاداً وإلقاء وغناء منفرداً بينما تطورت الأوپرا تطوراً سمَته الإبهار واتسم إخراجها بالفخامة والثراء. وعلى حين كانت الأوپرا متعة الخاصة والأوراتوريو متعة العامة فى الكنيسة، انعكست الآية وأصبح لا يُقبل على الأوراتوريو إلا الخاصة فى الكنيسة ولا يُقبل على الأوپرا إلا جماهير العامة.

وإذا كان نموذج الأوپرا قد نشأ فى فلورنسا على أيدى جماعة كاميراتا فقد نشأ جمهور الأوپرا بالبندقية حيث أقيمت أول دار للأوپرا* عام ١٦٣٧، ولم يكن يتردد عليها فى مبدء الأمر غير السادة وعلْية القوم الذين قدموا الأموال الطائلة للإسهام فى بناء دور الأوپرا وفى إخراج الأعمال الأوپرالية، ومن هنا فقد كانوا يمارسون ضغطاً شديداً على مؤلفيها، فيُملُون عليهم تأليف الأوپرات الطويلة إشباعاً لنهمهم إلى المتعة النابع من ثرائهم العريض وميلهم إلى البذخ الأمر الذى لم يعد يطيقه جمهور الأوپرا اليوم، ثم أخذ عدد مشاهدى الأوپرا فى التزايد حتى بلغ ذروته فى عصر ڤاجنر وتلامذته من بعده حتى

* أوپرا «لا فنتشه» [أى طائر العنقاء] التى احترقت عن آخرها - للمرة الثانية فى تاريخها - خلال شهر يناير ١٩٩٦.

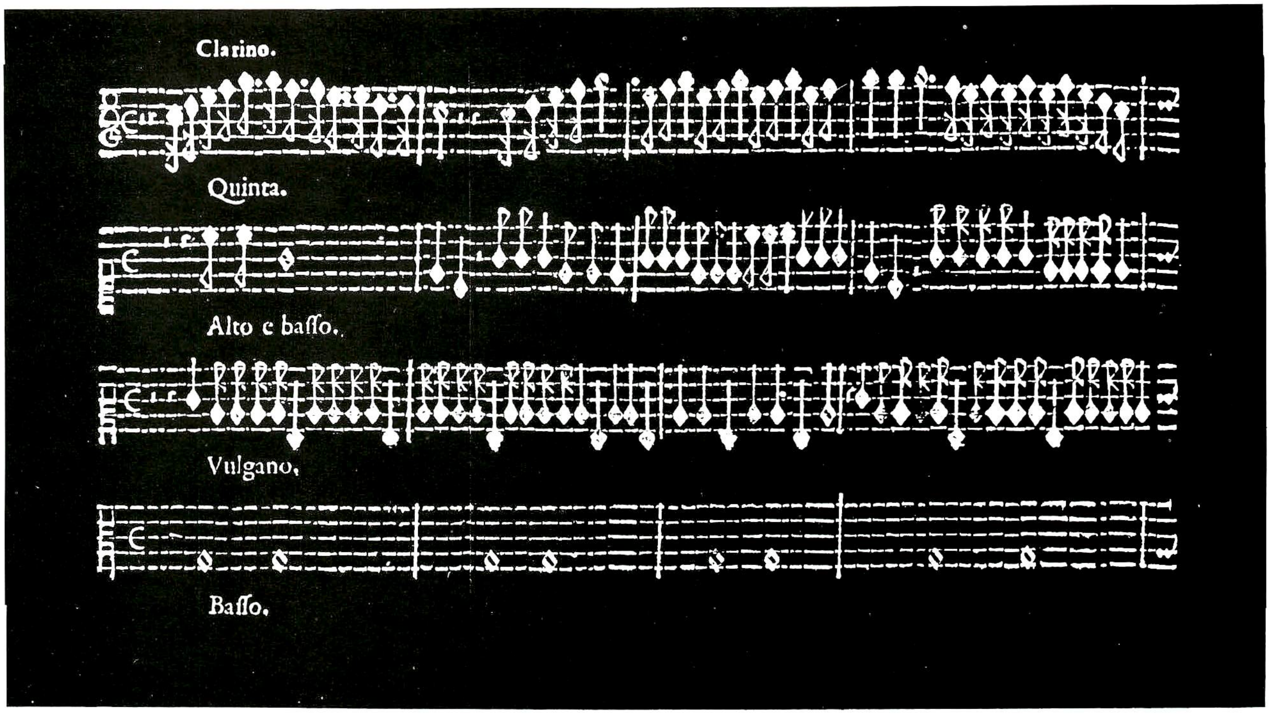
أصبحت الأوپرا تستهوى جمهوراً كبيراً من عامة الناس وتجتذبهم أكثر مما يجتذبهم أى فن آخر من فنون الموسيقى فى بلاد العالم المتحضرة.

مونتڤردى

ولمّا كان تذوّق أساليب الأوپرا يقتضى توعيةً وتدريبا جادّين ممتدين فترة طويلة لم يعد أهل البندقية يهتمون بالأوپرا ككل وإنما كانوا يولون بعض أجزائها اهتمامهم الشديد، أى أن الواحد منهم كان يركز اهتمامه بجزء خاص منها أو آخر كغناء بعض الألحان المسرحية المنفردة «آريا» دون سائر أجزاء الأوپرا الأخرى ويتضاءل اهتمامه بالأوپرات الطويلة التى لا تنطوى على مثل هذه الألحان الغنائية المفردة[٦٠٦]. واستجاب الموسيقيون وقتذاك إلى تلك الرغبة فانكبّوا حتى أيام مونتڤردى (لوحة ٥٤) على كتابة المقطوعات الموسيقية القصيرة، غير أن التحرّر الذى أتيح لكتّاب الأوپرا أغرى مؤلّفى الموسيقى بمحاولة كتابة أكثر إسهابا. ومع ذلك ظل لذوق الجماهير تأثير كبير تجلّى فى الكثير من معالم الأوپرا حتى



(لوحة ٥٤) كلوديو مونتڤردى - المتحف الأشمولى بأكسفورد.



(لوحة ٥٥) صفحة من كراسة أوبرا «أورفيوس» الموسيقية .

احتشدت ذاكرة مشاهدى الأوبرا بالعديد من الألحان اليسيرة الحفظ فباتوا يترنّمون بها فى الكثير من المناسبات .

ويعدّ مونتفردى أول من ألف أوبرا عظيمة تجرى موسيقاها وفق أسلوب الباروك ، فلم تكن الأعمال التى قدمها مؤلفو البندقية السابقين عليه من أمثال ستيفانو لاندى[٦٠٧] - (١٥٩ - ١٦٥٥) ذات أهمية كبيرة وإن لعبت أوبراه «القديس أليسيو»[٦٠٨] دوراً هاماً فى تطوير نموذج الأوبرا إلى صورة الأوبرا الهزلية فيما بعد .

وقد ولد مونتفردى فى كريمونا عام ١٥٦٧ واختير رئيساً للموسيقيين فى بلاط الأمير جونزاجا[٦٠٩] بمدينة مانتوا إلى أن أصبح رئيساً لفرقة منشدى كنيسة القديس مرقص بالبندقية ، وأهّله أسلوبه الفنى الرفيع فى التأليف الموسيقى الكونترابنطى كى يكون أصلح مؤلّفى عصره لبعث الحياة فى النموذج القديم للأوبرا المطولة المملة ، إذ كان بمؤلفاته البوليفونية المرهصة بالتحولات المستقبلية أكثر مؤلّفى القرن السادس عشر تقدمية ، كما كان أول موسيقى فى القرن السابع عشر يُطعّم المبتكرات الحديثة الجادة بوهج التراث ، ومن هنا تُوّج فى القرنين السادس عشر والسابع عشر سيّداً بلا منازع .

وتكشف الكراسة الموسيقية لأوبراه «أورفيوس»[٦١٠] التى أخرجها بمدينة مانتوا عام ١٦٠٧ عن عبقريته الدرامية (لوحة ٥٥)، وعن التحول الهام الذى أضافه إلى أسلوب اللحن الإلقائى الجاف[٦١١] ، ذلك الأسلوب الذى اشتهر به بيرى من قبل فإذا هو يجعل منه وسيطاً درامياً قويا يوحى بنبرات الكلمات النابضة بالتعبير الإنسانى ، كما تكشف عن جرأته فى التعبير عن روح مذهب الطبيعيين

الشائعة خارج بلاده وقتذاك متمثلة فى أغنية أورفيوس حين تلقّى نبأ موت يوريديكى، وهى الجرأة التى تبدت أيضاً فى أغنية «المربيّة» بآخر أوپراته «تتويج پوپيا»(٦١٢). وفى جميع هذه المواقف استخدم مونتڤردى «التنافر الهارمونى»(٦١٣) دون تمهيد له حتى ضاق معاصروه بالاستماع إلى هذا التنافر فهجاه بعض نقّاد عصره متهمين إياه بالقصور لاختياره أنغاماً متباينة لا ترفّق بآذان المستمعين وقتذاك.

وقد استخدم مونتڤردى فى أوپراته طريقة تكرار لحن معين للإيحاء بإحدى الشخصيات أو بأحد المواقف مما يدل على أن أسلوب «الألحان الدالة»(٦١٤) قد خطر بباله، كما ميّز بين لحن السرد المسرحى وبين اللحن المسرحى الغنائى(٦١٥). وعمد كذلك إلى تطبيق مجموعة من صيغ التنوعات التى يجريها بصُحبة قرار ثابت فى شكل ايقاعى يتكرر كثيرا بإلحاح، وهى إحدى العمليات التى مهّدت الطريق لظهور الأعمال الكبرى فيما بعد خلال القرنين التاليين والتى تتجلّى جميعا فى الفصل الرابع من أوپراه «أورفيوس»(فقرة ٩١ من التسجيل الموسيقى). وقد مهّد مونتڤردى لأوپراته بتصديرات أوركسترالية معبّرة تبرز فيها الآلات بخصائصها الذاتية وبتأثيراتها السمعية التى نتبيّنها بالمثل فى الفواصل الموسيقية التى تتخلل السرد والغناء والتى تربط أجزاء الأوپرا بعضها ببعض.

وإذا كان مونتڤردى قد بدأ عهداً جديداً فى تطوير الموسيقى المسرحية الحديثة، فقد كان له أيضا قصب السبق فى إعداد الأوركسترا الحديث إذ شكّله من آلتى كلاڤسان وآلتى ڤيول كونتراباص وعشر آلات ڤيولا وآلتى هارپ وآلتى ڤيولينه فرنسية صغيرة وآلتى تيوربو وآلتى أورغن ثابت وآلتى ڤيولا داجمبا وأربعة آلات ترومبون وأورغن صغير يُحمل باليد وآلة كورنيت [نفير صغير] وآلة فلوت صغيرة ذات مبسم ونفير حاد الأصوات وثلاث آلات نفير ذات كاتم للرنين. وكان تأثير أوركسترا أوپرا أورفيوس فى مستمعيه قوياً بالغاً حتى أطلق عليه وقتذاك اسم الأوركسترا الحديث، غير أنه فى واقع الأمر لم يكن غير محاولة أولى لتكوين أوركسترا للأوپرا.

لقد أسبغت الأهداف التعبيرية الجديدة لأسلوب الباروك على أسلوب موسيقى الآلات آثاراً هامة، فظهرت آلات جديدة أكثر قدرة على التعبير الموسيقى، وهذه بدورها أغرت المؤلفين بإبداع أساليب جديدة من الموسيقى كى تُعزف على هذه الآلات الجديدة. ولم تكن مهمة الآلات خلال عصر النهضة تتعدى حدود تقديم سمات صوتية متباينة الألوان للأدوار التى ينطوى عليها صُلب النسيج الكونترابنطى حتى ظهر أسلوب المونودية وأسلوب الإلقاء المنغَّم التمثيلى الذى استلزم إيضاح كل ظلال العزف لاجتذاب مشاعر المستمعين وتركيزهم، وعندها فقدت الآلات القديمة غير المتميزة الشخصية أهميتها فاختفت المزامير الأولى وآلات النفخ البدائية وحلّت محلها آلات أشدّ مرونة لاستجلاء هذه الظلال مثل الفلوت والأوبوا والفاجوت والكورنيت «النفير الصغير»، كما اتجه الاهتمام إلى توسيع

النطاق الصوتى وتجويد الأداء على هذه الآلات لإثراء قدرتها على التعبير ، وقد بدأ الاهتمام فى بادىء الأمر بآلات النفخ ثم انتقل بعد ذلك تدريجيًا إلى الآلات الوترية .

ابتكار الڤيولينه

كان لإيطاليا الفضل فى ابتكار إحدى الآلات الوترية القومية التى ارتكز عليها النمو الفنى للأداء الموسيقى المعبّر فى عصرنا الحديث وهى «الڤيولينه» ، فضلا عن ابتكار أنماط الموسيقى التى تستعرض ميزات الأداء البارزة على هذه الآلة . وتم ابتكار هذه الآلة بعد سلسلة طويلة من التجارب فى صنع الآلات الوترية القومية عبر القرون ، فمنذ عام ١٥٠٠ انقسمت هذه الآلات إلى مجموعتين هما مجموعة الڤيول التى «تُحمل على الذراع أو الكتف»[٦١٦] ومجموعة الڤيول التى «تُحمل على الساق»[٦١٧] . ونمت الڤيولينه من المجموعة الأولى لتسدّ فراغا ملموسا فى سلسلة تطور هذه الآلات منذ عصر النهضة . وتتميز الڤيولينه بحدّة أنغامها عن أنغام الڤيول ، وكان صغر حجمها سبباً فى تسميتها «ڤيولينه» التى تعنى تصغيراً لكلمة «ڤيول» . وظهرت الڤيولينه بفضل أسرة «أماتى» التى كانت أهم صانعى الآلات الوترية القوسية فى مستهل عصر الباروك بشمالى إيطاليا ، وخلّف أفرادها آلات مازال يهوى اقتناءها حتى اليوم كبار العازفين والهيئات الموسيقية العالمية . وقد بلغ أنطونيوس ستراديفاريوس (١٦٤٤ ـ ١٧٣٧) القمة فى صنع الڤيولينه المتقنة الساحرة الرنين . وتتنافس اليوم أربع دول فى صناعة الڤيولينه الشديدة الإتقان وهى فرنسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا .

ومع نشأة الڤيولينه واضطراد تقدم العزف عليها فى عصر «الباروك» نشأ أيضاً فن التأليف للآلات الوترية لإظهار المهارة فى العزف عليها فابتُكر أسلوب «الكونشرتو»[٦١٨] ، وكلمة كونشيرتو[٦١٩] مشتقة من اللغة اللاتينية وهى تعنى «المباراة» فى المهارة لإبراز مفاتن الأداء . وكان هذا الأسلوب الكونشيرتى يقوم على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة من ناحية ، وبين عناصر العذوبة الشاعرية الناعمة من ناحية أخرى . وهذا هو المقصود من الكونشرتو حتى فى صورته التى أخذت تتفاعل وتتطور منذ العصر الرومانسى حتى عصرنا الحديث ، ذلك أن الآلة المفردة فى الكونشرتو تقوم بكل الأداء الذى يكشف عن المهارة الفائقة للعازف المنفرد فى العزف عليها من ناحية وإمكانيات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقى فى يد عازف ماهر من ناحية أخرى بينما يقوم الأوركسترا بمصاحبتها وبعزف أجزاء يتجلّى فيها التعارض والتكامل فى الطّابَع والحركة .

ونشأ عن فن استعراض مهارة العزف[٦٢٠] واستغلال أنواع الزخارف الموسيقية والحيل الفنية البراقة فن استعراض مهارة الإنشاد المزخرف ، وهو الفن الذى ابتدعه الإيطاليون وخاصة مدرسة البندقية فى عصر الباروك وأطلقوا عليه اسم «الغناء الرخيم» [بِلْ كانتو][٦١٨] وهو الذى أصبح ذا شأن عظيم فى الغناء الأوپرالى فيما بعد .

جبرييللى

بلغ التأليف الموسيقى ذروته فى مستهل عصر الباروك بمدرسة البندقية على يد چيوفانى جبرييللى (١٥٥٧ ـ ١٦١٢)، ثم على يد أنطونيو ڤيڤالدى[٦٢٢]، (١٦٧٥ ـ ١٧٤١) وبنديتّو مارتشيللو[٦٢٣] (١٦٨٦ ـ ١٧٣٩) فى مطالع القرن الثامن عشر.

وكان چيوڤانى جبرييللى قد عيّن مديراً موسيقياً لكنيسة القديس مرقص «سان ماركو» بالبندقية خلفاً لعمّه فى هذا المنصب الموسيقى الرفيع الذى ترجع أهميته إلى أن هذه الكنيسة كانت من أهم مراكز إشعاع الموسيقى الراقية، فضمّت مجموعات كبيرة من الأصوات الغنائية الكورالية والأوركسترالية التى تناثرت تحت قبة الكنيسة الفسيحة حتى سُمّيت «بمجموعات الكورال المبعثرة»[٦٢٤].

وقد ألّف جبرييللى مقطوعتين من أهم مؤلفاته لأسلوب الكونشرتو هما الأغنية رقم ١[٦٢٥] وصوناته «الخافت والشديد»[٦٢٦]، واقتبس المقطوعة الأولى عن أغنية فرنسية قديمة اسمها «چاكيه الصغيرة[٦٢٧]»، وأعدّها لمجموعتين من الوتريات أطلق عليهما «الأوركسترا الوترى المزدوج». وهى أغنية فصيحة التعبير مُترعة بعبقرية التأليف بالأساليب الكونتراپنطية إلى جانب إبرازها الإيقاع الدقيق ومهارة العزف. ويقوم بناؤها على ستة ألحان مختلفة مقسّمة إلى جزءين: يشتمل الجزء الأول على اللحنين الأول والثانى وعلى إعادتهما، ويشتمل الجزء الثانى على الألحان الثالث والرابع والخامس والسادس وعلى إعادتها، غير أن لموسيقاها الرفيعة الأسلوب ألقاً غير مناسب للعزف تحت قبة الكنيسة (فقرة ٩٢ من التسجيل الموسيقى).

أما صوناته «الخافت والشديد» فهى جزء من السيمفونية المقدّسة[٦٢٨] التى تُعدّ أعظم مؤلفات جبرييللى شأناً. وتقوم الصوناته على إبراز التعارض بين شدّة العزف وخفوته كما يوحى اسمها. وكان المؤلف قد أشّر على نوتاتها بأدائها بواسطة مجموعتين إحداها من آلات النفخ والأخرى من آلات الڤيول، غير أن عادة ذلك العصر جرت على استبدال المجموعات الأصلية بأخرى غيرها[٦٢٩]، فإذا هى تُعزف بوساطة مجموعتين من الوتريات تتجاذبان الحوار على هيئة ميلوديات قصيرة يجرى استطرادها فى صور نامية باستغلال كل حيل الأسلوب الكونتراپنطى التى كانت مُعتمَدة وقتذاك، ويزداد الإيقاع جيشانا وتوقّدا مع مضى الموسيقى نحو نهايتها، حريصاً على جلاء العمق الموسيقى وثرائه فى الأدوار الثمانية الموزّعة على المجموعتين (فقرة ٩٣ من التسجيل الموسيقى).

ڤيڤالدى

وقد تزعّم أنطونيو ڤيڤالدى موسيقى الكونشرتو بمدرسة البندقية فى منتصف عصر الباروك، إذ كتب العديد من الكونشرتات للأوركسترا الوترى وخاصة للڤيولينه المنفردة التى تضطلع بالدور الرئيسى

(لوحة ٥٦) أنطونيو ڤيڤالدى.



ع الأوركسترا الوترى، والتى يعدّ أهمها مجموعة الكونشرتات الأربعة التى تقدم أربع صور عامة توحى بأجواء فصول السنة الأربعة وسماها «الفصول الأربعة»: الربيع والصيف والخريف والشتاء». ويتركّز إسهام ڤيڤالدى الأكبر فى هذه الكونشرتات بصفة خاصة وفى نموذج الكونشرتو بصفة عامة فى استغلاله لنموذج الروندو ذى القسم المتكرر فى بناء الجزئين سريعى الحركة، وهما الجزءان الأول والأخير من الكونشرتو، الأمر الذى أكسب الموسيقى وقتذاك اتساقاً ومرونة بلا حدود (لوحة ٥٦).

ويتألف هذا النموذج من جزء دائم التكرار وأجزاء أخرى استطرادية. وبينما يعزف الأوركسترا الجزء المتكرر بآلاته كلها وبقوتها القصوى، تنفرد الآلة الكونشرتية وهى الڤيولينه بعزف الأجزاء الاستطرادية المتوهّجة التى تكشف عن مهارة العزف. واعتاد ڤيڤالدى على استخدام الجزء المتكرر نفسه

إلى جانب ذلك كمقدمة أوركسترالية قوية يُستهل بها أداء الكونشيرتو، على حين اختصرت المصاحبة الموسيقية للأجزاء الاستطرادية التى تعزفها الڤيولينه إلى أقل حد ممكن، كما كان يستبدل بالجزء الأوركسترالى أحياناً آلة واحدة من آلات عزف «قرار المصاحبة» مثل الكلاڤسان أو التشيللو أو الكونترباص. وكانت إعادة الجزء المتكرر تودَّى من مقامات مختلفة عن المقام الأصلى باستثناء الختام الذى يؤدَّى من خلال المقام الأصلى، وكان اختلاف المقامات يُكسب التكرار نفسه حيوية وجمالاً. وجعل ڤيڤالدى الجزء الأوسط من كونشرتاته الأربعة بطىء الحركة، مكتفيا بلحن تعزفه الڤيولينه الكونشرتية بمصاحبة موسيقية خفيفة تضع اللحن فى المقام الأول، وهو عادة لحن غنائى شجىّ تميزت به المدرسة الإيطالية فى ذلك العهد وخاصة مدرسة الباروك فى البندقية، ويشتمل على الخط الميلودى الطويل المتدفّق والمتّسق فى ارتفاعه وانخفاضه أثناء سيره الميلودى. وكان ڤيڤالدى يصوغ الجزء الختامى من هذه الكونشرتات على غرار الجزء الأول من نموذج الروندو ذى القسم الأوركسترالى المتكرر إلا أنه جعل إيقاعه أكثر توثّباً واندفاعاً فى سرعته عنه فى الجزء الأول.

ولم يقصد ڤيڤالدى من وراء تسميته هذه الكونشرتات «بالفصول الأربعة» تقديم موسيقى تصويرية تحاكى الطبيعة بالتصوير الموسيقى الواقعى، وإنما كان يرمى إلى تقديم انطباعات موسيقية عن الجو الذى ينفرد به كل فصل من الفصول الأربعة، فكان يدفع بين وقت وآخر بتغريدة طير أو إيحاء باحتفال من احتفالات الفلاحة الموسمية كاحتفال جنى الكروم بإيطاليا فى فصل الخريف، أو بتلميح إلى تساقط نُدف الثلج فى الشتاء، ومن ثم كانت تعليقات بعيدة عن الأوصاف الواقعية أو الدقيقة الإيحاء التى استخدمها بعده مؤلفو الموسيقى ذات البرنامج التصويرى الواقعى. والواقع أن قيمة هذه الكونشرتات الحقيقية إنما تنبع من قوامها الموسيقى ومن أفكارها الموسيقية ومن بنائها المحكم بصرف النظر عما تتضمنه من أوصاف ومقاصد أخرى غير موسيقية (فقرة ٩٤ من التسجيل الموسيقى).

البينُونى

بوسعنا تقسيم نماذج الموسيقى التى كُتبت للآلات الموسيقية الجديدة فى عصر الباروك [وهى الآلات الوترية وآلات النفخ والآلات ذات لوحة المفاتيح] إلى:

١ - نماذج مشتقة من نماذج غنائية.

٢ - نماذج مأخوذة عن موسيقى الرقص لملاءمتها للأداء على الآلات دون الرقص.

٣ - نماذج مبتكرة مع مراعاة الأصول الفنية للعزف على الآلات سواء فى صورة الراپسودية أو التقاسيم أو الارتجال الذى يتيح فرص الإبداع أثناء الأداء.

٤ - نماذج أسلوب الكونشرتو.

وقد استخدم الاستطراد فيها جميعاً فى صورة التنوّعات التى تجرى إما على لحن معين أو الملازمة للّحن المتكرر فى إصرار «اللحن الملحّ». وقد تطورت هذه الصيغ فيما بعد خلال العصرين الكلاسيكى والرومانسى تطوراً واسع النطاق ومايزال مؤلفو القرن العشرين يستغلونها حتى اليوم. وفى الوقت الذى كان كوريللّى[٦٣٠] وڤيڤالدى يتزعمان فيه مدرسة البندقية فى عصر الباروك ظهر موسيقى هاو هو «توماز وألبينونى»[٦٣١] (١٦٧٤ ـ ١٧٤٥) عكف على كتابة الأوپرا حتى بلغ عدد ما ألّفه منها ما يقرب من خمسين أوپرا، كما وضع عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية للآلات الأوركسترالية ولموسيقى الحجرة وتناول فى تأليفه جميع النماذج الموسيقية الشائعة فى عصره، غير أن موسيقاه للآلات كانت تنطوى على قدر كبير من «الذاتية»، بل إن بعضها كان ينطوى على شحنة شعورية تفوح منها إرهاصات الموسيقى الرومانسية، مثل الجزء البطئ الحركة [أداچيو] من السيمفونية المقدّسة.

وقد ظل ألبينونى مجهولاً زهاء قرنين حتى صاغ يوهان سباستيان باخ بعض التنوعات على هيئة الفوجة مستعيراً ألحانها من ألبينونى فانتشله بذلك من زوايا النسيان وأثار الاهتمام به من جديد. وصنّف ألبينونى لموسيقى الآلات مؤلفات من نموذج الكونشرتو كان من بينها مقطوعته البطيئة الحركة «أداچيو» التى نبّهت إليه الأذهان فى عصرنا الحالى وجدّدت الاهتمام به، والتى أخذ «ريمو جيازوتو» لحنها الأساسى كما وجده مدونًا بمخطوط بدار كتب مدينة درسدن [قبل فقده خلال الحرب العالمية الثانية] وأعدّه بعد أن أضاف إليه جزء التفاعل ووزّعه فيما بين الڤيولينه المفردة وسائر الأوركسترا الوترى والأورغن. وقد عُرفت هذه المقطوعة بعد صياغة «جيازوتو» لها باسم «الحركة البطيئة للوتريات والأورغن»، وتبدو فى صورة اللحن الشّجى الجميل الذى تستعرضه الڤيولينه المفردة تصاحبها تآلفات هارمونية ممتدة من أداء الأورغن تساندها سائر الوتريات بالغمز على الأوتار بالأصبع [پيتزيكاتو][٦٣٢] دون القوس، وتومض بين الفينة والأخرى نهاية اللحن فى صورة زخرفية تبرز مهارة العزف على الڤيولينه المفردة، ثم يلى ذلك ما يشبه التفاعل، يعقبه تلخيص العرض بنفس صورته الأولى منتهيا بزخارف من الڤيولينه المفردة تصاحبها سائر الوتريات والأورغن (فقرة ٩٥ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك البورجوازى

ظهر چان پيتر زون سويلنك[٦٣٣] (١٥٦٢ ـ ١٦٢١) أعظم موسيقى فى هولندا خلال القرن السابع عشر كأهم ممثلى أسلوب الباروك، واستطاع تطعيم النماذج الإيطالية الجديدة لموسيقى الآلات التى ابتكرت فى البندقية بالعناصر الفنية البراقة التى انفرد بها الموسيقيون الإنجليز فى مؤلفاتهم للآلات ذات لوحة المفاتيح وخاصة آلة الڤرچينال، وابتكر من هذا الخليط نماذج بارزة من الفوجة لآلة الأورغن نتبينها

اليوم من خلال مؤلفات يوهان سباستيان باخ العظيم. كما أبدع صيغاً من التنوّعات على أغانى المزامير الدينية وألحان الكورال الدينية للآلات الوترية، بادئاً بذلك المسيرة الكبرى الرائعة فى تاريخ الموسيقى. ونستطيع أن نتبين من أحد تنوعات اللحن الكورالى «آه يا إلهى»(٦٣٤) إرهاصة بكافة سمات موسيقى باخ، وهو ما يؤكد أنه هو الذى أنار له الطريق فى كتابة مقدماته الكورالية (فقرة ٩٦ من التسجيل الموسيقى).

وكان الموسيقى الألمانى هاسلر (١٥٦٤ - ١٦١٢) المعاصر لسويلنك أول مؤلف موسيقى ألمانى أقام حيناً من الزمن بالبندقية فى إيطاليا وتتلمذ على جبرييللى فإذا هو يمزج أسلوب الباروك الإيطالى بالروح الچرمانية فى «مجموعة المزامير الدينية» التى قدم فيها نماذج عدّة لتنمية صيغ التنوعات الكورالية على لحن النشيد اللوثرى.

وظهر موسيقى ألمانى آخر برع فى كتابة مقطوعات على نمط أسلوب جبرييللى هو ميكائيل بريتوريوس(٦٣٥) (١٥٧١ - ١٦٢١) الذى ألفّ أغانى دينية تشتمل على الغناء المنفرد والغناء الكورالى والأوركسترالى الباروكى فضلاً عن مؤلفاته الدنيوية، الأمر الذى نتبينه فى «رقصة من القرية(٦٣٦)» (فقرة ٩٧ من التسجيل الموسيقى). وتألق فى روما **چيرولامو فريسكوبالدى**(٦٣٧) (١٥٨٣ - ١٦٦٣) أعظم عازف للأورغن فى عصره الذى سار على نهج أسلافه من الإيطاليين والإنجليز فى نماذجهم التقليدية وخاصة نموذج «الرتيشيركارى»(٦٣٨) المقابل للفانتازيه عند مؤلفى الفرچينال الإنجليز، وكذلك نموذج اللمسات السريعة وخاصة المؤلف للأورغن أو الهارپسيكورد مثل مقطوعته «. . . . حتى نسمو»(٦٣٩) (فقرة ٩٨ من التسجيل الموسيقى).

وكان لچاكومو كاريسيمى(٦٤٠) (١٦٠٥ - ١٦٧٤) تأثير عظيم على مؤلفى الأوپرا فى عصره دون أن يؤلف أوپرا واحدة، فقد وجه نشاطه أساساً إلى تنمية نموذج الأوراتوريو وزوّده بكل العناصر المتطورة فى أسلوب الهارمونية وخاصة عندما بدأ تطبيق عمليات الكونترابنط على المستحدثات الهارمونية الجديدة فى منتصف القرن السابع عشر، وكذا استخدام التغيرات الإيقاعية الجديدة. وكانت الخطوط الميلودية النامية أبرز مميزات موسيقى كاريسيمى.

وفى هذا العصر أيضا ظهر أركانچلو كوريلّلى(٦٤١) (١٦٥٣ - ١٧١٣) الذى اشتهر بكتابة مقطوعات خالدة مايزال كبار عازفى الڤيولينه يعزفونها إلى اليوم. وإذ كان فى الأصل عازف ڤيولينه ذا شأن كبير فلقد غدا فى مقدمة مؤلفى الكونشيرتو الكبير(٦٤٢)، وإذا هو يبلغ بآلة الكمان ذروة إبداعه فى تنوّعاته المعروفة باسم «لا فوليا»(٦٤٣) الذى استمده من عنوان رقصة برتغالية ذات طابع وحشى بما تنطوى

عليه من قفزات جريئة[٦٤٤] . واتجه كوريللى فى مؤلفاته الأخيرة نحو تنمية «الكونشيرتو الكبير» الذى يتكامل فيه الأداء ويتقابل بين مجموعة الأوركسترا من جهة وبين مجموعة صغيرة من الآلات تؤدى الدور الرئيسى المنفرد من جهة أخرى، ولم تزد هذه المجموعة الصغيرة عند كوريللى عن ثلاث آلات . ونتبين هذا التكامل وتلك المقابلة حين نستمع إلى التصدير ورقصة الجيج[٦٤٥] اللذين يبدأ بهما الكونشيرتو الكبير رقم ٩ من مقام لا كبير (فقرة ٩٩ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك الأرستقراطى

موسيقى بلاط ڤرساى

ازدهرت العلوم والآداب والفنون بفرنسا فى عهد لويس الرابع عشر الذى كان حريصاً على تشجيع الإبداع الفنى وخاصة ابتكار موسيقى فرنسية جديرة بالأبهة التى يحياها وتتناسب مع أهداف أسلوب الباروك. وكان چان باتيست لُولّى[٦٤٦] الموسيقى الإيطالى الأصل يقيم آنذاك بفرنسا فأشرف على تكوين أوركسترا يضم أربعة وعشرين عازفاً للآلات الوترية إلى جانب عازفى آلات النفخ الخشبية والنحاسية من حرس الملك الذين انضموا إلى الأوركسترا. وطلب الملك إلى لوللى أن يدعو مؤلف الأوپرا الإيطالى «كاڤاللى»[٦٤٧] لتقديم بعض أوپراته فى باريس. وكان المتبع أيامها قيام المؤلف بإخراج



(لوحة ٥٧) چان باتيست لوللى.

أوبراته إذ لم يكن ثمة مخرجون متخصّصون بالمعنى الذى نعرفه اليوم (لوحة ٣٤) . ووفد كاڤاللى مصطحباً معه المهندس المرموق «توريللى» ومجموعة من صفوة المغنين والفنانين المسرحيين الذين شاركوا فى إخراج أوبراه «خشيارشا»، وقام لوللى بتصميم عدة رقصات باليه تُقدّم بين فصول الأوبرا إرضاء لذوق الفرنسيين الذين كانوا لا يحفلون بالأوبرا إلا إذا اشتملت على رقصات الباليه وظلوا يتميزون بهذا الذوق الخاص بهم حتى القرن التاسع عشر . وكان الباليه هو أبرز نماذج الحفلات الموسيقية الفرنسية خلال القرن السابع عشر، بل إن لوللى صمّم فى مستهل إقامته بفرنسا عدداً من رقصاته خصيصاً للويس الرابع عشر . وكان إشراك المهندسين فى إخراج مسرحية أوبرالية شيئاً طبيعيًا فى ذلك العصر الذى كان يستهدف استعراض الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك . وكان المهندسون يحققون من المعجزات المسرحية فى الإخراج ما قد يثير حسد مخرجى مسرحنا الحديث، فمثّلوا الزلازل والعواصف الرعدية وحوّلوا خشبة المسرح إلى بحر تطلّ فيه جنّيات الماء وحورياته ثم يختفين فى غمضة عين .

وإذا كان الفرنسيون قد شُغفوا بالأوبرات الإيطالية فقد تمنّوا لو أنها كانت تُغنىً بلغتهم حتى يتمكنوا من استيعابها، ولهذا لم يكد لوللى يصادق الكاتب المسرحى الفرنسى موليير حتى بدأ يضع الموسيقى لعدد من مسرحياته مثل مسرحية «البورچوازى النبيل» . وفى عام ١٦٧٣ بدأ لوللى يعدّ نموذج الأوبرا الفرنسى الذى عُرف باسم «التراچيديا الغنائية»، وكانت أهم أوبراته الأولى هى «ألكستيس»[٦٤٨] . ومن بين أهم أعماله نشيد «يوم الغضب»[٦٤٩] (وهو فى حقيقته موتيت تؤديه جوقتا إنشاد وأوركسترا (فقرة ١٠٠ من التسجيل الموسيقى)، وكذا العديد من موسيقى «الفانفار»* (فقرة ١٠١ من التسجيل الموسيقى) .

وكانت أوبراه تبدأ - على عادته فى أوبراته كلها - بتمهيد يلى الافتتاحية التى أدخل على نموذجها الذى يؤديه الأوركسترا تغييراً هاماً، إذ قدّمها فى جزئين أو ثلاثة أجزاء منفصلة متعاقبة، أولها بطئ الحركة وثانيها سريع فى صورة الفوجة وثالثها وهو ذيل الختام أقل سرعة من سابقه . وعُرفت هذه الافتتاحية - سواء كان لها ذيل ختامى أو لم يكن لها - باسم الافتتاحية الفرنسية . وكانت افتتاحيات لوللى أكثر إتقاناً من سابقاتها حتى لقد تأثر بها غيره من المؤلفين أمثال هنرى پيرسيل وچورچ فردريك هيندل الذى استخدمها فى افتتاحيات مسرحياته «الأوراتوريو» وخاصة أوراتوريو «المسيح»، وكذلك يوهان سباستيان باخ الذى استخدمها هو الآخر فى متتالياته للآلات وفى أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل يوحنا ثم وفق إنجيل متّى . وكان لوللى قد أسند إلى الشاعر كينو[٦٥٠] مهمة صياغة نصوص أوبراته، كما ابتكر نوعاً جديداً من الإلقاء الشعرى مخالفاً لشكل الحديث العادى الذى اتبعته جماعة «كاميراتا» وللشكل الغنائى المتبع فى أوبرات مونتڤردى .

---

* يذهب هنرى چورچ فارمر فى كتابه The Arabian Influence on Musical Theory (In Metathesis) (سنة ١٩٢٥ صفحة ٥) إلى أن كلمة «فانفار» Fanfare أصلها جمع كلمة «نفير على أنفار ثم تحوّرت .

وقد أسند لويس الرابع عشر إلى الأب پيير پيران(٦٥١) وروبير كامبير(٦٥٢) والماركيز دي سورديك تأسيس «أكاديمية الموسيقى» بباريس، وهو الاسم الذى يُطلق إلى اليوم على دار أوپرا باريس التى تم افتتاحها فى ١٩ مارس ١٦٧١ بأوپرا «پومونا»(٦٥٣) غير أن فشل هذه الأوپرا التى كتب موسيقاها كامبير دفع الملك إلى سحب امتياز إدارة الأكاديمية من پيران وكامبير والمركيز دى سورديك وإسناد الإشراف المطلق عليها إلى لوللى الذى أعاد افتتاحها فى ١٥ نوفمبر ١٦٧٢، وظل يشغل منصبه هذا حتى وفاته عام ١٦٨٢.

ويصنّف مؤرخو الفن موسيقى لوللى ضمن موسيقى المناسبات المفعمة بالفخامة والأبهة. ومع التزامها بالتقاليد المتعارف عليها إلا أنها تحمل لونا من الرتابة المملّة والافتقار إلى التنوّع وذلك لكثرة استخدامه للصيغ المتشابهة، ومن هنا بات لا يُنظر إلى أعماله بوصفها فناعاطفيا رقيقا. والواقع أن لوللى لم يحفل بهذا الجانب ولم يلجأ إليه إلا فى ظروف بعينها إذ كان لوللى فى حقيقته رجل مسرح أكثر منه موسيقيا. وعلى الرغم من ذلك فمن خلال نقاء لغته الموسيقية وإدراكه العميق لخصائص الأوركسترا وابتكاراته الشخصية وقبل كل شىء تأثيره الطاغى فى أنحاء أوروبا حتى ظهور باخ فى ساحة الموسيقى، تُعدّ موسيقاه بحدّ ذاتها جديرة بالتقدير وإن افتقرت إلى الطابع الدرامى. ولقد تجلّت براعة لوللى فى المقطوعات الموسيقية التصويرية التى تسلّل من خلالها بعض التنوّع إلى موسيقاه، على حين جاءت رقصاته أقل شأنا. ويمكن تحديد المشاهد التى عُنى بتصويرها موسيقيا فى أنواع ثلاث وإن بدت فى قوالب جدّ متماثلة؛ وهى المشاهد الريفية والرعوية التى تصاحبها آلات الفلوت والأوبوا، والمشاهد الحربية التى تصاحبها آلات الترومپيت والتيمپانى، ومشاهد النواح والرؤى الحزينة التى كان يسندها إلى الڤيولينات. ولا نزاع فى أن لوللى كان بداية لأسلوب موسيقى جديد متميّز شاع فى كافة أرجاء القارة الأوروبية من خلال شهرته المتألقة وعلى أيدى تلامذته.

وكان **ميشيل ريشار ديلالاند** (١٦٥٧-١٧٢٦) أحد كبار المؤلفين الموسيقيين المنتمين إلى مدرسة قصر ڤرساى بباريس. وعندما بدأ اسمه يتألق كعازف أورغن بارع فى العديد من كنائس العاصمة الفرنسية وقع عليه اختيار القصر أستاذاً لبنات لويس الرابع عشر لتعليمهن العزف على الهارپسيكورد. وفى عام ١٦٨٣ عيّن قائداً مساعداً لموسيقات الكنيسة الملكية إلى أن تولى منصب المدير والمؤلف الموسيقى بالكنيسة نفسها، ثم اختير مستشاراً موسيقيًا لقصر ڤرساى وعُهد إليه بتأليف موسيقى الحجرة للقصر. وإليه يرجع الفضل فى إرساء أسس نموذج الموتيت المسمّى «موتيت ڤرساى العظيم» الذى ألّف منه اثنين وأربعين مقطوعة، وقد اعتبره كل من باخ وهيندل النمط النموذجى لمدرسة ڤرساى الموسيقية. ويعدّ ديلالاند مثل راسين وموليير وأضرابهما أحد روّاد «العصر العظيم» بمدرسة الفن الفرنسى خلال تلك

الحقبة من التاريخ . ومن مؤلفات ديلالاند التى كان يعزفها كل مساء أثناء وجبات لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر نستمع إلى جزء من إحدى السيمفونيات المصاحبة لعشاء الملك (فقرة رقم ١٠٢ من التسجيل الموسيقى) مقتطفة من الجزء الثالث من المتتالية الأوركسترالية الرابعة والتى قيل إن الملك رقص على ألحانها .

رامـــو

وفى عام ١٧٣٤ ، لمع نجم المؤلف الشهير «رامو» الذى أطلق عليه معاصروه اسم «موسيقى الزخارف» لبراعته فى استخدام الزخارف والحليات الموسيقية . وكما لعب رامو دوراً فى تطوير السيمفونية لعب دوراً أكبر فى تطوير فن التوزيع الأوركسترالى بفرنسا .

وقد ولد چان فيليپ رامو (لوحة ٥٨) بمدينة ديچون بفرنسا عام ١٦٨٣ وظهرت عليه ملامح النبوغ الموسيقى منذ حداثته فأوفده أبوه فى سن السادسة عشرة إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية بعد أن فرغ من دراسة الآلات ذات المفاتيح والتأليف الموسيقى . وبعد عودته إلى فرنسا استقر فترة قصيرة بأڤنيون عازفا على الأورغن ومدرّسا للموسيقى ، ثم شغل بعدها مناصب موسيقية فى العديد من الكنائس الفرنسية . وفى عام ١٧٢٢ استقر به المقام فى باريس حيث واتاه الحظ حين نشر كتابه المشهور «بحث فى الهارمونية»* الذى اجتذب اهتمام القراء المعنيّين بنظرية الموسيقى حتى غدا فى عام ١٧٢٦ أحد أساتذة تدريس الموسيقى المرموقين بالعاصمة الفرنسية ، ولم يلبث أربعة أعوام حتى ضمّه لوريش ده لاپوپلينيير أحد أعظم رعاة الفن الثراة إلى خدمته . وكانت هذه النقلة هى نقطة التحول فى حياته مؤلفا موسيقيا ، إذ وضع لاپوپلينيير بين يديه كل ما كان يحتاج إليه كى يغدو مؤلفا أوپراليا بعد أن اقتصر إنتاجه السابق على بعض مقطوعات الموتيت والكانتاتا والآلات ذات المفاتيح ، وإذا هو يصبح على صلة وثيقة بأوپرا باريس وبقصر ڤرساى ، وإذا راتبه يهيئ له ما كان يهفو إليه من حياة رغدة ، كما أتيحت له فسحة كافية من الوقت كى يتفرغ للتأليف الموسيقى لاسيما وقد أصبح تحت تصرفه أوركستراه الخاص . اغتنم رامو الفرصة السانحة وانطلق يُبدع خلال الربع قرن التالى سيلا منهمرا من التراچيديات الموسيقية والمسرحيات الرعوية والأوپرات والباليهات .

وكان من بين الواجبات المسندة إل رامو فى خدمة لاپوپلينيير إعداد حفلات الترفيه الموسيقية مرتين أو ثلاث مرات أسبوعيا . وكان قد ظهر خلال العقود الأولى من القرن الثامن عشر نمط جديد من الأوپرا شدّ إليه جمهور النظارة فى باريس أطلق عليه اسم «الأوپرا - باليه» ، يتشكّل أساسا من عرض مسرحى حافل ومشاهد راقصة ، فإذا رامو يطوّر هذا النمط الحديث فى قوالب متعدّدة مميّزا بين كل قالب وآخر بما

(لوحة ٥٨) رامو . ◄

Traité de L'harmonie*



يطلقه عليه من أسماء مثل الباليه البطولى* والملهاة الراقصة** والفواصل المسلّية*** والمسرحيات الرعوية**** والباليه الرمزى***** إلى غير ذلك من أسماء ومسمّيات، وإذا هذه «الأوپرا - باليه» تهيّئ مجالا فسيحا للموسيقى الراقصة الوصفية الانطباعية، وهو المجال الذى برع فيه رامو وبلغ به الذروة.

وقد انتظمت أوپراه الحافلة المسماة «غراميات فى الهند»(٦٥٤) تسع متتاليات راقصة. وإذا كان قد ظهر بعض الانتقادات ضد هذا النمط الجديد من الأوپرا إلا أن الحماسة المتصاعدة التى قوبل بها أسلوب رامو الجديد اكتسحت تلك الانتقادات الطارئة. وكما استعان رامو بمجموعة من آلات الأوركسترا تتيح له توظيفه توظيفا عبقريا مُبهراً فوق خشبة المسرح استعان أيضا بنفر من المغنّين الإيطاليين، ولجأ إلى استخدام الديكورات البالغة الفخامة. فقد كانت عروضه الحافلة تقوم على الإبهار من خلال أحجام المناظر الضخمة والمشاهد الخيالية، حتى عُدّت نموذجا يحتذى لهذا النمط من «الأوپرا - باليه». وإذ كانت فرنسا وإيطاليا وإسپانيا وپولنده منشغلين حينذاك بالحروب هنا وهناك ارتأى «هيبى» ساقى الإله زيوس - وفقا لنص الأوپرا - ضرورة أن ينتقل ميدان الغرام والحب إلى بلاد يسودها السلام والأمان. وكانت أولى محطّات المغامرات الغرامية هى تركيا حيث يقع عثمان باشا فى حب إميلى إحدى الأسيرات المسيحيات المختطفات والتى كانت مخطوبة إلى ڤالير. ويشاء الحظ أن تدفع العواصف سفينة ڤالير نحو ساحل تركيا ليقع هو الآخر فى الأسر ويُقاد إلى قصر عثمان باشا حيث يلتقى بإميلى. وما يلبث الباشا أن يتعرّف على ڤالير الذى كان له عليه فضل سابق فى الماضى فإذا هو يبارك هذا اللقاء ويهيئ لهما الزواج بعد أن يقدم إليهما هدية الزواج بضعة زوارق.

وتقع المغامرة التالية فى پيرو حيث يغزو الضابط الإسپانى دون كارلوس قلب پانى إحدى أميرات الإنكا، غير أن الكاهن الهندى الأكبر أواسكار يستنكر هذه العلاقة ويعمل على فصمها فيتسبب بثورة بركان كى يأتى عليهما، ويوفّق دون كارلوس إلى إنقاذ پانى بينا يحترق الكاهن بحمم البركان.

وتقع المحطة الثالثة لهذه المغامرات الغرامية فى فارس حيث يجد كلٌ من على وتاكماس سعادتهما فى إحدى الحدائق فيحتفلان فيها بعيد الربيع حيث تفوح المحظيات الشرقيات المفعمات بالحسّية كلٌ بأريج زهرة.

وفى أمريكا الجنوبية يأتى المحاربون من الهنود الحمر بقيادة أداريو لتقديم فروض الطاعة للضباط الإسپان والفرنسيين، وإذا الضابطان دامون الفرنسى ودون ألڤا الإسپانى يقعان فى حب زيما إحدى أميرات الهنود الحمر غير أنها تفضل أداريو، فيشارك الضابطان فى حفل الزفاف.

---

* Ballet - Héroique

** Comédie - Ballet

*** Divertissement

**** Pastorale وتجمع المسرحية الرعوية بين الملهاة والمأساة وشخصياتها كلها من الرعاة.

***** Ballet - Allégorique

وما من شك فى أن مثل هذه المواقف الغرامية قد أتاحت لرامو تقديم أشكال متنوعة من الفنون تنطوى على استخدامات الألوان الزاهية. غير أن رامو لم ينس قط وهو يشير إلى الصبغة المحلية فى كل محطة أنه مواطن فرنسى من ڤرساى حيث لا مناص من أن ينتمى كل ما يتفتق عنه يراعه إلى النظام والجمال والفخامة. وتُعدّ الألحان الموسيقية المصاحبة لهذه الأوپرا - باليه من أنجح الأعمال الموسيقية ولاسيما الافتتاحية ولحن المحاربين والمحاربات (فقرة ١٠٣ أ من التسجيل الموسيقى)، ولحن عيد الزهور (فقرة ١٠٣ ب من التسجيل المموسيقى) ولحن الإنكا (فقرة ١٠٣ ج من التسجيل الموسيقى) المتسم بغنائية بالغة الروعة، وقد استعان راموبالكلاڤسان فى مصاحبة الإلقاء المنغّم.

ولا نزاع فى أن هذا اللون من التأليف الموسيقى كان خطوة إلى الأمام فى منهج الكتابة الهارمونية التقليدية خلال القرن الثامن عشر، كما بدت بعض إيقاعاته ثورية خارجة عما كان متعارفا عليه وقتذاك، ومن هنا فتحت هذه الموسيقى الجريئة الباب على مصراعيه لمؤلفات القرن التاسع عشر الغنائية العظمى. وقد أعاد الموسيقار پول دوكا كتابة النص الموسيقى لمخطوطة رامو - التى كانت تحتوى على فرص تتيح الإعادة بإبداع - لإتاحة عزفها على الپيانو فبعث فيها الحياة من جديد. وفى الثانى من شهر يونية عام ١٩٥٢ أعاد الموسيقار الفرنسى هنرى بوسيه* التوزيع الأوركسترالى لهذه الأوپرا حيث قدمتها أوپرا پاريس من جديد بعد ما ينوف على قرنين منذ تقديمها لأول مرة فى ٢٢ أغسطس ١٧٣٥، وقد أسعدنى الحظ بمشاهدتها بأوپرا پاريس عام ١٩٥٤. وقد قوبل إحياء هذه الأوپرا فى مطالع الخمسينات بأوپرا پاريس بحماسة متأججة فإذا هى تلقى نجاحا وإقبالا بلا حدود. وما من شك فى أن الإخراج الخيالى الباذخ قد أسهم بدوره فى هذا النجاح غير أن جمهور النظارة قد فُتن افتتانا شديدا بموسيقى رامو النضرة المفعمة بالحيوية الآسرة التى ما لبثت أن ترنّمت بألحانها الشفاه فى كل مكان.

وفى مجال الموسيقى برز اسم **فرانسوا كوپران** (١٦٦٨ - ١٧٣٣) وهو أحد تسعة من أفراد أسرته يحملون اسم كوپران كان لهم شأن عظيم فى آفاق الموسيقى الفرنسية وكان فرانسوا أرفعهم مكانة حتى أطلق عليه اسم «كوپران العظيم Couperin le grand». وقد بدأ حياته الموسيقية عازفا على الأورغن فى سن الخامسة والعشرين فى مصلّى الملك لويس الرابع عشر بڤرساى. وتقوم شهرته حتى اليوم على مؤلفاته الوفيرة الرقيقة المؤثرة سهلة الإدراك لآلة الهارپسيكورد التى يحمل الكثير منها عناوين مبهمة غامضة غريبة والتى تعدّ إرهاصا بما ندعوه اليوم «الموسيقى ذات البرنامج».

أسلوب الباروك الألمانى قبل باخ

يُعدّ **ديتريش بوكستهوده**[٦٥٥] (١٦٣٧ - ١٧٠٧) **وجورج فيليپ تليمّان**[٦٥٦] (لوحة ٥٩) (١٦٨١ - ١٧٦٧) أهم ممثلين لأسلوب الباروك قبل باخ. وقد اشتهر بوكستهوده بكِتابة «مقدمات الكورال» للأورغن الذى برع فى العزف عليه إلى الحد الذى حفز باخ - حين كان مايزال فى شبابه - إلى أن يجتاز المسافات الطويلة

* Henri Busser



(لوحة ٥٩) تليمَان.

كى يصغى إلى عزفه، بل إننا نلمس تأثره الواضح بأسلوبه فى «مقدماته الكورالية». وأسوق فى هذا المجال إحدى مقدماته بعنوان «أيها المؤمنون، هلمّوا نمجّد الله»[٦٥٧] (فقرة ١٠٤ من التسجيل الموسيقى).

وكتب تليمان عدداً من المؤلفات الموسيقية من جميع النماذج الموسيقية المتداولة فى عصره وإن حظيت بالشهرة الواسعة موسيقاه للآلات من نماذج الكونشرتو التى جاءت فى صورة المتتاليات[٦٥٨]، والتى كانت تترسّم أسلوب لُوللى حتى سُمّيت «بالافتتاحيات الفرنسية» وإن أطلق عليها أحياناً اسم «الكونشرتو» مع أنها من نماذج المتتاليات التى تتألف من أجزاء سريعة الحركة تتلوها أخرى بطيئة. وله كذلك نماذج أخرى يتجلى فيها الطابع الغنائى فى مقابلة مع نماذج ذات طابع راقص، كما قد تنفرد آلة أو آلتان بالأداء المنفرد مثل الكونشرتو الذى كتبه للترومپيت وآلتى أُوبْوا بمصاحبة الأوركسترا الوترى الذى نقتطف منه جزءه الثانى (فقرة ١٠٥ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك فى إنجلترا

أعاد شارل الثانى فتح المسارح التى أغلقها كرومويل بعد عودة الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦١، كما رفع من شأن الفنانين والممثلين والموسيقيين الذين صنّفهم كرومويل ضمن فئة المارقين الخارجين على

(لوحــــة ٦٠) هنرى پيــرسل.
الناشونال جاليرى للپورتريهات.



ناموس الأخلاق العامة برغم سماحه بعرض بعض الأوپرات الأجنبية. ومع أن شارل الثانى وحاشيته وكبار الشخصيات قد شهدوا حفل الافتتاح الرسمى لمسرح الملك عام ١٦٧٤ إلا أن المسرح لم يعرض مؤلفات إنجليزية بل مسرحيات وأوپرات فرنسية، وهو ما دفع الشاعر الإنجليزى چون درايدن إلى محاولة تأليف نصوص مناسبة للأوپرا الإنجليزية، فإذا هو يضع مسرحية من نوع المسرحيات المقنّعة «الماسك»* التى كانت تُعرض فى البلاط الإنجليزى مشتملة على شعر وأغان ورقصات وحوار ومناظر استعراضية فخمة شبيهة باستعراضات باليه البلاط الفرنسى، أطلق عليها اسم «ألبيون وألبيانوس»(٦٥٩) ضمّنها كافة هذه العناصر المسرحية المتباينة بأقساط متساوية، مهمتها كما قال فى مقدمته «أن تُطرب الأذن أكثر مما تُمتع العقل. . . .». وعلى حين أجرى درايدن الكلام المنثور على ألسنة الشخصيات الإنسانية خصّ الآلهة والأبطال بالغناء المنظوم، واستخدم وسائل ميكانيكية ضخمة فى إخراج أوپراه كى يهبط بڤينوس من السماء فى مركبة تجرّها اليمامات، وكى يشطر السحب حتى تظهر الإلهة «چونو» زوجة

* Masque

چوپيتر فوق مركبتها التى تجرها الطواويس، وكى يُخرج ڤينوس وألبيون من أعماق البحر فى محارة هائلة تجرّها الدلافين. وعلى الرغم من كافة هذه الحيل المسرحية باءت محاولة درايدن بالإخفاق لافتقار أوپراه إلى الموسيقى الموهوب.

پيرسيل

ولم يكن هنرى پيرسيل[٦٦٠] (لوحة ٦٠) وهو فى السادسة والعشرين من عمره قد بلغ بعدُ المستوى الفنى الذى بلغه لولّلى فى فرنسا، وكان على الإنجليز أن ينتظروا عشرة أعوام أخرى قبل أن يبلغ پيرسيل المستوى المنشود، واستمر يؤلف خلال هذه الأعوام العشرة موسيقى تساند المناظر والتمثيل والغناء لبعض مسرحيات شكسپير مثل «الزوبعة» و«الملك آرثر» و«ملكة الجان» المقتبسة من «حلم ليلة منتصف الصيف». وسنحت لپيرسيل فرصة كتابة أوپرا «ديدو وأينياس»[٦٦١] لإحدى مدارس البنات عام ١٦٨٨ وهو فى الثلاثين من عمره، نظم نصّها الشاعر نيهام تيت غير أنه لم يرق إلى مستوى الشاعر الفرنسى كينو الذى شارك لولّلى فى خلق الأوپرا الفرنسية. ومع أن الأوپرا قد وُزّعت فى الأصل على طبقات الصوت النسائى لأنها كُتبت خصيصاً من أجل الحفل السنوى لمدرسة البنات، إلا أن هذا التوزيع قد ناله التحوير عند إعادة عرضها بالمسارح العامة فأُسند دور الأمير الطروادى أينياس إلى مغن من صوت الباريتون كما أُسند دور البحّار إلى مغن من صوت التينور.

وتبدأ الأوپرا بافتتاحية أوركسترالية على نمط الافتتاحيات الفرنسية التى ابتكرها لولّلى من أجزاء ثلاثة، أولها بطئ الحركة وثانيها سريع فى صورة الفوجة وثالثها الختام الأشد بطئاً. وتروى الأوپرا قصة غرام «ديدو» ملكة قرطاجة بأينياس الطروادى الذى لجأ إليها وانضم إلى بلاطها بعد غرق سفينته على نحو ما جاء فى «إنيادة» ڤرچيل، فسُمُيت الأوپرا بإسميهما.

وتحتشد الأوپرا بمكائد السحر ومرح الملاّحين الذين يزيّن لهم أحدهم النزول إلى الشاطئ يعبّون الخمر مع الحوريات، فتشارك الموسيقى مع غناء الملاّح وإنشاد المجموعة فى رسم صورة دقيقة لأحد الثغور الإنجليزية. وقد ترسّم پيرسيل خطى مونتڤردى فى استبدال الغناء المستمر من المجموعة ومن الأفراد على حد سواء بالإلقاء المنغّم الجافى، ويدور الرقص الذى يوحى بتأثر پيرسيل بلولّلى المولع بتوظيف الرقص فى الأوپرا الفرنسية، وتنفرد كبيرة الوصيفات بالغناء تساندها الوصيفات الأخريات وهى توجّه النُّصح إلى الملكة مُنشدة «أزيحى السّحب من فوق جبينك» عندما تقع ديدو كسائر العاشقات المهجورات فريسة للاكتئاب. وتزخر الأوپرا بالأغانى الجماعية الجميلة كأغنية «نثركيوپيد الأزاهير فى طريقك» التى تقوم معها الراقصات بنثر الورود أمام الملكة، كما تحتشد بالرقصات الرائعة مثل «رقصة الأصداء» التى صيغت موسيقاها فى إطار هارمونى يختلف بعض الاختلاف عن الإطار المستخدم فى باقى الأوپرا.

ومع أن موضوع أوپرا «ديدو وأينياس» من الموضوعات الملحمية الأثيرة التى يناسبها الإخراج الضخم والديكور الفخم الذى يتميز به أسلوب الباروك فقد وضع پيرسيل فى اعتباره أنه يؤلف أوپراه لمجموعة من طالبات المدارس الهاويات، فإذا هو يطوّع الأدوار كلها بحيث تقوم بها طالبات المدرسة عدا دور أينياس الذى اضطر إلى ضغطه وإيجازه وعدم إسناد أى لحن غنائى له، كما أخرجها فى صورة بسيطة تتميز بالألفة المتناسبة مع مجتمع الهواة الصغير فجاءت أقرب إلى أوپرا «الحجرة»[٦٦٢] منها إلى الأوپرا الحافلة، ولم تكن هذه الأوپرا فى النهاية إلا تجربة أولية فى سلسلة تجارب خلق الأوپرا الإنجليزية المكتملة. واستعان پيرسيل ببعض منشدى كنيسة وستمنستر التى كان يعمل بها عازف أورغن لإنشاد أدوار الرجال فى أوپراه التى لم تتخللها أية فقرات سردية بل كانت كلها غناء خالصاً. وتنتهى الأوپرا بعزم «ديدو» على الانتحار بعد أن تأكدت من هجر أينياس لها وعدم وفائه، فتودّع الحياة بأغنية من أغانى النواح[٦٦٣] التى تبلغ فيها الموسيقى قمة التأثير الدرامى والغناء ذروة الجمال حين تُنشد: «اذكرنى وانس مصيرى»، وهى الجملة التى لا تفتأ تتكرر بمصاحبة الموسيقى فى صورة القرار المتكرر فى إصرارمُلحّ رامزاً إلى إصرار القدر على هذه النهاية المأساوية. وهكذا ختم پيرسيل أوپراه - على غرار ڤرچيل فى الإنيادة - بخاتمة منطقية مناسبة للحدث الدرامى دون أن يعمد إلى خلق شخصية أسطورية أو افتعال معجزة خارقة تضمن لأوپراه نهاية سعيدة (فقرة ١٠٦ من التسجيل الموسيقى). وقد ألف پيرسيل أيضا بالاشتراك مع درايدن أوپرا «الملك آرثر» (١٦٩١) غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر.

وكانت حياة پيرسيل - كموتسارت - قصيرة لكنها حافلة بالإبداع، من موسيقى الحجرة كالفانتازية والصوناته إلى الأوپرا والموسيقى المصاحبة للأعمال الدرامية مثل موسيقى «رقصة البحّار» المصاحبة لمسرحية «الملك آرثر» (فقرة ١٠٧ من التسجيل الموسيقى) والتى مزج فيها پيرسيل بين قالب المتتالية الموسيقية التقليدى وبين الرقصات الشعبية الإنجليزية، فضلا عن عدد كبير من دراسات الهارپسيكورد. ومات پيرسل عن ستة وثلاثين عاماً ودُفن تحت أورغن كنيسة وستمنستر حيث كان يعزف منذ سنة ١٦٨٠ ولم تكن الأوپرا الإنجليزية الحقة قد ظهرت بعد عند وفاته.

أسلوب الباروك فى نابولى

كتب **أليساندور سكارلاتى**[٦٦٤] زعيم مدرسة نابولى موسيقاه بأسلوب النماذج القديمة، إلا أنه استغل قالب «الكانتاتا» فى موسيقاه غير الدينية، فأبدع مقطوعة خالدة من نموذج الكانتاتا بعنوان «على ضفاف نهر التيبر» قدم فيها إلى جانب بنائها الموسيقى الرصين[٦٦٥] تصويرا موسيقيا بديعا لضفاف النهر (فقرة ١٠٨ من التسجيل الموسيقى).

(لوحة ٦١) سكارلاتى.



(لوحة ٦٢) تشيماوزا. ◄

وسُمّى **دومينكو سكارلاتى**(٦٦٦) «سكارلاتى الصغير» (لوحة ٦١) لكونه ابن أخ أليساندرو الكبير، ويعتبر دومينيكو نظير كوپران العظيم فى تطوير موسيقى الكلاڤسان بإيطاليا، فإذا مبتكراته العظمى تطوّر أسلوب الأداء على هذه الآلة بما أضفته موسيقاه من بريق وجمال على عزف الكلاڤسان. ومازالت صوناتاته القصيرة تتردد إلى اليوم على أنغام البيانو برغم كتابتها أصلاً للكلاڤسان حتى لا يكاد يهملها واحد من كبار العازفين. ولم يكن سكارلاتى يصوغ هذه الصوناتات بالطريقة المتعارف عليها من الوجهة البنائية، أى الصوناته المشتملة على جزء ينطوى على لحنين متقابلى الطابع يجرى عليهما التفاعل ثم يُعاد استعراضهما بما يوحى بالختام، وإنما كانت أشبه شىء بالمتتاليات الرشيقة التى تتعاقب فيها المقطوعات القصيرة للكشف عن التعارض بين بطء حركتها وسرعتها، على نحو ما نستمع إليه فى رقصة «الجاڤوت» الفرنسية التى تمثل جزءاً من إحدى هذه الصوناتات (فقرة ١٠٩ من التسجيل الموسيقى).

أما **تشيماروزا**(٦٦٨) (لوحة ٦٢) فهو الذى اضطلع بتطوير نموذج «الكونشرتو» الكبير إلى نموذج كونشرتو الآلة المفردة الكونشرتية أو الآلتين المفردتين، حيث تقوم المجموعة الأوركسترالية بعزف التمهيد وباستعراض الألحان على حين تضطلع الآلة المنفردة أو الآلتان بالتعليق بشتى الحيل الموسيقية التى تكشف عن المهارة الفنية فى الأداء الاستعراضى للألحان. وقد نقل تشيماروزا روح المرح التى أشاعها موتسارت فى أوپراته الفكاهية إلى موسيقى الكونشرتو، وهى الخطوة التى أعانت الرومانسيين على تطوير موسيقى الكونشرتو خلال القرن

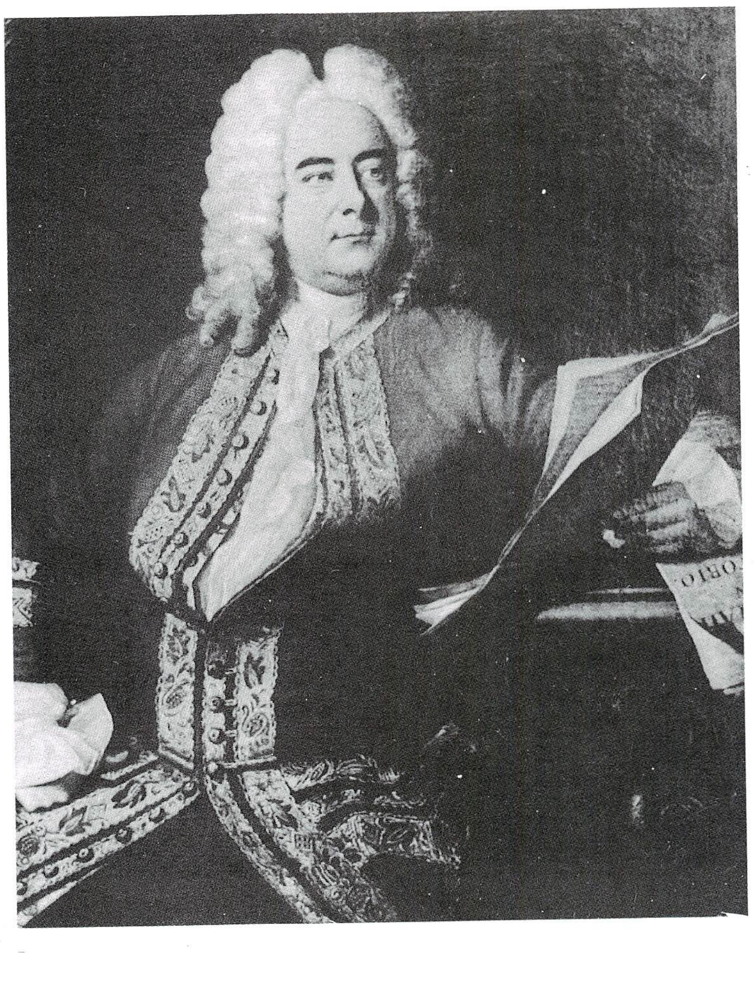


التاسع عشر. ويتجلّى الإحساس بروعة ما استحدثه تشيماروزا فى هذا المجال فى الحركة الثالثة من الكونشرتو الذى كتبه من مقام صول كبير للأوركسترا وآلتى فلوت (فقرة ١١٠ من التسجيل الموسيقى).

هينــدل

وفى عام ١٧١٠ وفد إلى لندن الموسيقى الألمانى العظيم هيندل[٦٦٩] (لوحة ٦٣) بعد زيارته لإيطاليا حيث التقى أئمة الموسيقيين أمثال أليساندرو سكارلاتى وابن أخيه دومنيكو سكارلاتى وأركانچلو كوريللى، ودرس الأوپرا الإيطالية دراسة مستفيضة، كما قام بإخراج أوپرا «أجريپينا»[٦٧٠] بمدينة البندقية فأعجب بها النظارة الإيطاليون.

وكان هيندل قد ضاق ذرعاً ببلاط أمير هانوڤر الذى كان يعمل عنده مديراً موسيقيا واجتذبته حياة البذخ فى بلاط أمراء إيطاليا فاستأذن أميره فى الارتحال إلى إيطاليا، غير أن إيطاليا لم تكن إلا وقفة قصيرة فى طريقه إلى لندن التى عشقها والتى أحسّ أنه يستطيع أن يؤدى فيها دوراً فى خلق الأوپرا التى يطمح إليها بعد المحاولات السابقة القاصرة. وما لبث أن عكف على كتابة أوپرا «رينالدو» وصاغها فى الأسلوب الإيطالى المألوف فى مدينة البندقية وفق أسلوب الباروك القائم على استعراض المفاتن الصوتية



(لوحة ٦٣) چورچ فردريك هيندل.
دار الكتب القومية بباريس.

والفقرات التى تباغت أذن المستمع دون ارتباط بالحدث الدرامى. وعندما قدّمها عام ١٧١١ استقبلتها لندن بترحيب دافىء قد يكون مرجعه إلى طرافتها التى تمثلت بإطلاق مئات الطيور من حديقة مسحورة خلال أحد المشاهد، كما قد يكون جمال ألحان هيندل المسرحية، أو بسبب أسلوبه البهلوانى فى استعراض المقدرة الفنية على الغناء. وتابع هيندل كتابة الأوپرات الإيطالية الطابع ثلاثين عاماً تضاءل خلالها إقبال الناس عليها. وقد اختفت معظم أعماله الأوپرالية التى بلغت ستة وأربعين عملا ولم يبق منها إلى اليوم غير بعض ألحان مسرحية مثل اللحن البطئ الحركة الشهير المأخوذ من أوپرا خشايارشا(٦٧١) والذى يُعزف ضمن برامج حفلات الكونسير الموسيقية (فقرة رقم ١١١ من التسجيل الموسيقى)، وأهم هذه الأوپرات هى **يوليوس قيصر فى مصر**(٦٧٢) (١٧٢٤) **وردولندا**(٦٧٣) (١٧٢٥).

وأوپرا «يولوس قيصر بمصر» واحدة من الأوپرات الستة التى كتبها للأكاديمية الملكية للموسيقى فى لندن، وأخرجها لأول مرة فى العشرين من فبراير عام ١٧٢٤ فوق خشبة المسرح الملكى فى «هاى ماركت» بلندن. وتحكى قصتها وصول يوليوس قيصر إلى مصر ومعرفته بمقتل پومپيوس وانتزاع بطلميوس خصمه اللدود عرش مصر الذى أطاح عنه أخته كليوپاترا مغتصباً حقها فى الحكم. وما يكاد بطلميوس يستولى على العرش حتى يفكر فى الظفر بكورونيليا أرملة پومپيوس التى تراوغه حتى يتمكن ابنها سيستوس من الانتقام لأبيه، فى حين تُلقى كليوپاترا شباك فتنتها على قيصر لتستعين به على مواجهة أخيها بطلميوس. وتظفر كليوپاترا بقلب يوليوس فينبرى بطلميوس للقضاء عليه ويكاد يظفر به لولا أنه سارع إلى إلقاء نفسه فى البحر. وبينما يظن الجميع أن يوليوس ابتلعه اليم إذا به يعود فيطرد بطلميوس ويعيد الهدوء إلى روع كورونيليا وابنها سيستوس ثم يبنى بكليوپاترا بعد أن يعقد معها حلفاً سياسيًا ويردّ لها حقها ملكة على مصر.

ويقدم هيندل كليوپاترا خلال قصة الأوپرا فى صورة رائعة، فيخلع عليها قدراً كبيراً من الجاذبية كى تثير أحاسيس قيصر وكأنها إحدى ربات الفنون فى جبل الپرناسوس لا مجرد غانية فانية، وإذا هى تشدّ إليها القلوب حين يمزقها القلق على مصير قيصر لحظة انقضاض أعدائه عليه، وحين تثيرها الفاجعة فتشدو حزناً عليه ساعة ظنته قد لقى حتفه. ويسود مزاجها المتقلّب الأوپرا كلها ويعصف بوجدان المشاهدين كأنه الوهج العاطفى لأحاسيسها التى لا تترك أحداً يتوقع أن مثل هذا الحب الجسدى يمكن أن يصبو إلى أن تُتوَّج العلاقة بالزواج.

وتتفوّق الموسيقى الأوركسترالية لهذه الأوپرا على موسيقى عصرها. ومع أن هيندل لم يضمّن أوپراته أى دور لفريق الكورال فإنه يستخدم نجوم هذه الأوپرا مرتين فى إنشاد كورالى مرة فى التصدير ومرة فى الختام. وتتجلى روعة الموسيقى الأوركسترالية فى الافتتاحية التى تتألف من تصدير بطئ يتلوه جزء سريع مصوغ من نموذج «الريتورنيللو» (فقرة رقم ١١٢ من التسجيل الموسيقى) وهو اللحن المتكرر

التى تتلوه دائماً أجزاء استطرادية فى صورة الفوجة، ثم يأتى ختام الافتتاحية فى صورة «المينويت»* الذى يُعدّ من مبتكرات هيندل الأثيرة إلى نفسه.

واتجه هيندل فى أيامه الأخيرة نحو المسرحيات الغنائية الدينية «الأوراتوريو»، وكان أول ما أدخله عليها أنه جعل نصها بالإنجليزية بعد ما لمسه من انفضاض الناس عن أوپراته ذوات النصوص المعدّة بالإيطالية وإقبالهم على «أوپرا الشحاذ» الشعبية الإنجليزية(٦٧٤). وحققت مسرحيات هيندل فى صيغة «الأوراتوريو» نجاحاً كبيراً مثل «سيميليه»(٦٧٥) وأوراتوريو يهوذا المكابى (فقرة ١١٣ من التسجيل الموسيقى) وأوراتوريو «المسيح» الذى ماتزال موسيقاه تحظى بشهرة واسعة إلى اليوم.

وقد فرغ هيندل من كتابة أوراتوريو «المسيح» فى ثلاثة أسابيع من سنة ١٧٤٢ مما جعل النقاد يعزون خفة توزيعاته الأوركسترالية إلى سرعة تأليفها. ولم يكن الأوركسترا الذى أنيط به عزف هذا الأوراتوريو صغيراً بل كان الأوركسترا المعروف فى القرن الثامن عشر بأوسع حدوده وإن كانت تنقصه من بين آلات النفخ الخشبية الكلارينيت ولا يحظى بالتوسع الكبير فى استخدام الآلات النحاسية على نحو ما حدث بعد ذلك فى القرن التاسع عشر خلال العصر الرومانسى. وجاءت تلويناته الأوركسترالية جذابة آسرة تقوم على المقابلة بين الأوركسترا الوترى وآلات النفخ الخشبية، كما تدل الأدوار التى أسندها هيندل للنفير على إدراك عميق لخصائص الطابع الصوتى لهذه الآلة.

وأعدّ هيندل الأدوار الغنائية المنفردة لأوراتوريو «المسيح» بأسلوب اللحن المسرحى مع مصاحبة خفيفة تُثرى الميلودية الغنائية الجميلة دون التجاء اللحن إلى استعراض مفاتن الصوت أو بهلوانية الحركات التى تكشف عن المهارة الفنية فى أوپراته، وإنما يتدفّق اللحن بالتعبير القوى العميق عن المشاعر التى تواكب جلال العبارات الدينية. وعلى الرغم من ذلك حمل أحد الألحان التى ينشدها صوت الباريتون الكثير من التنميق والزخارف المألوفة فى أسلوب الباروك، وهو لحن مطلعه «حين يتصارع الناس» إذ أجرى على كلمة «الناس»(٦٧٦) تنميقات تستنفذ صفحة كاملة من صفحات الكراسة الموسيقية. وكان الأوركسترا يلتزم الصمت عند أداء أدوار الغناء المنفرد فى حين تقوم آلة التشيللو أو الكلاڤسان بالمصاحبة الخفيفة المكتوبة فى صورة «القرار المرقَّم» الذى حلّ الناشرون أرقامه فى الطبعات الحديثة وأصبح يُعزف على الپيانو أو على الكلاڤسان إذا وُجد. وقد قام موتسارت بإعادة كتابة هذه المصاحبة موزّعة على الأوركسترا فى صورة جذّابة جميلة لا تهدر الصياغة الأولى التى قصدها هيندل، وهى الصيغة الأوركسترالية المعدّلة التى تُعزف اليوم.

* Minuet. رقصة فرنسية ذات إيقاع ثلاثى نشأت ريفية الأصل وارتقت لتصبح من رقصات البلاط، ثم شاعت أثناء القرن الثامن عشر [م. م. م. ث].

واشتمل هذا الأوراتوريو على ثلاثة أقسام كبرى : الأول هو التنبؤ بمولد المسيح والثانى آلام المسيح والثالث «يوم الحساب» . وإذا كانت موسيقى مسرحيات الأوراتوريو السابقة التى كتبها هيندل قد تأثرت بشكل ملحوظ بالأسلوب الإيطالى ، فقد حملت موسيقى «أوراتوريو المسيح» ما يحمله أسلوب الصيغ الألمانية لسيرة آلام المسيح والكانتاتا الدينية من بساطة وحرارة دينية . وتبدأ الموسيقى بإفتتاحية طويلة ذات أقسام ثلاثة على غرار الافتتاحيات الفرنسية : قسم استهلالى بطئ الحركة يتلوه قسم ثان سريع الحركة [وإن طال عما ينبغى] ثم قسم الختام الذى صاغه هيندل فى صورة الفوجة .

وكان طول الأوراتوريو سبباً فى حذف أجزاء كبيرة منه لا يؤدى حذفها إلى المساس بأجزائه الأساسية العامة مثل الافتتاحية بالقسم الأول والتهليلات فى قسمه الثانى (فقرة ١١٤ من التسجيل الموسيقى) . وعلى الرغم من أن هيندل قد تناول كتابة الأوراتوريو وهو مايزال فى شبابه المبكر إلاّ أن أعظم ما كتب من صيغ الأوراتوريو أبدعه وهو فى الخمسينات من عمره ، مثل أوراتوريو إسرائيل فى مصر(٦٧٧) و«شاؤل»(٦٧٨) (١٧٣٨) ويشوع(٦٧٩) ويفتاح(٦٨٠) .

وكتب هيندل مقطوعة أوركسترالية هامة لموسيقى الآلات عام ١٧١٧ أطلق عليها اسم «موسيقى المياه» عُزفت للترويح عن الملك چورچ الأول وهو فوق صندل نهرى يمخر به مياه نهر التيمز بلندن ، وهى متتالية تشتمل على مجموعة من الرقصات والألحان الجديدة التى ابتكرها خصيصاً لهذه المقطوعة دون أن يستعيرها من أوپراته ودون أن تكون لها صلة بالموسيقى الغنائية (فقرة ١١٥ من التسجيل الموسيقى) . وقد أعاد الموسيقار «إلجار» صياغتها فيما بعد وأدخل بعض التعديلات على توزيعاتها دون مساس بطابعها الأصلى ، وهى الصيغة التى تُعزف اليوم فى الحفلات الموسيقية بإنجلترا فقط . وكانت الصيغة الأولى التى كتبها هيندل موزّعة على فلوت صغيرة واحدة ومجموعة فلوت كبيرة ، ومجموعة الأوبوا ومجموعة الفاجوت ، ومجموعة الأبواق [الكورنو] ومجموعة النفير [الترومپيت] إلى جانب الأوركسترا الوترى ، وهو توزيع يلائم الموسيقى التى تُعزف فى حفل فوق صفحة النهر . ومن الإنصاف الاعتراف بأن الصيغة التى أعدّها «إلجار» قد حجبت مقاصد هيندل بما انطوت عليه أصوات الآلات النحاسية من جلبة لا مبرر لها .

وقد كتب هيندل فى مستهل حياته الفنية تسع عشرة صوناته(٦٨١) لآلة واحدة أو لآلتين بمصاحبة القرار المرقّم الذى كان يؤديه عادة عازف الكلافسان ، وإن لم يكن من عادة هيندل تحديد الآلة المستخدمة ، حتى اعتاد العازفون استبدال الآلات بغيرها على هواهم . ومع ذلك فقد كتب ست صوناتات للفلوت والكلافسان تعدّ من أروع ما كتب لهما ، وماتزال هذه الصوناتات تُعزف فى الحفلات الموسيقية حتى اليوم . غير أن أبدع ما كتبه هيندل للأوركسترا الوترى هو الإثنا عشر **كونشرتو الكبيرة [كونشرتو جروسو]** من المجموعة رقم ٦ التى أنجزها جميعا عام ١٧٦٠ وهو العام الذى تخلص فيه من متاعبه المالية وفرغ فيه للموسيقى الدينية وموسيقى الآلات .

وتتقابل فى «الكونشرتو جروسو» الخامس من المجموعة السادسة، مجموعة الأوركسترا الكاملة(٦٨٢) مع مجموعة الآلات المنفردة والرئيسية [وهى المجموعة التى تميز الكونشيرتو جروسو عن كونشرتو الآلة الواحدة] والتى تقوم بالتعليق على ما أورده المؤلف من ألحان وتسمى أحياناً «الكونشرتينو»، وتتألف فى هذا الكونشيرتو من ڤيولينتين وڤيولنسيل واحد. وينطلق فى الجزء الأول من هذا الكونشرتو الأداء المتوهّج من الوتريات إلى جانب تألق الموسيقى المستمد من حسن اختيار هيندل للمقام الذى كتب به الكونشرتو وهو مقام رى كبير (فقرة ١١٦ من التسجيل الموسيقى).

وإلى جانب نموذج الكونشرتو جروسو كتب هيندل نموذج كونشرتو الآلة الواحدة التى يمكن أن تحل محل الأوركسترا وهى الأورغن، أسوق مثالا له الكونشرتو رقم ١ من المجموعة الرابعة من مقام صول صغير للأورغن الذى يبدأ بطئ الحركة يتلوه جزء قصير النبرات (فقرة ١١٧ من التسجيل الموسيقى).

خاتمة الباروك

بـــاخ

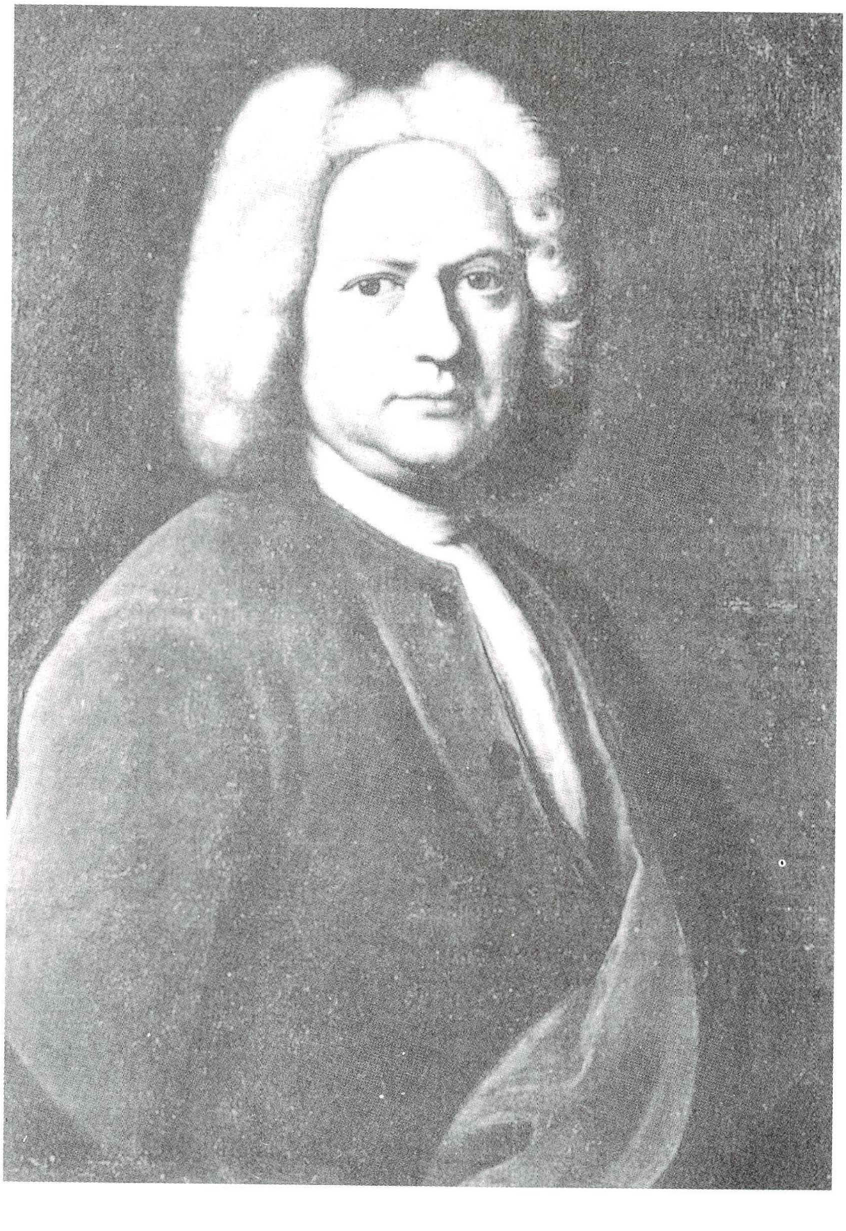
ويختم عصر الباروك فى عالم الموسيقى يوهان سباستيان باخ الخالد (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) (لوحة ٦٤) الذى يصنّف معظم النقاد أعماله فى قسمين: أعماله الكورالية الدينية السامقة، ثم موسيقاه الدنيوية المؤلَّفة للآلات التى تليها فى المرتبة. والواقع أن عبقرية باخ تبدو أعظم ما تبدو فى موسيقاه الدينية، فى مقطوعاته للكانتاتا وصلوات القداس وموسيقى آلام السيد المسيح وموسيقى الآلات المرتبطة بالموسيقى الدينية مثل مقدّمات الكورال التى كتبها للأورغن ومقطوعاته من صيغة الفوجة. ومن أهم أعماله قداسه من مقام «سى» الصغير الذى كتبه خلال ست سنوات من عام ١٧٣١ إلى عام ١٧٣٧.

وإذا كان القداس اللوثرى(٦٨٣) قد احتفظ بقسمين فقط [وهما طلب الرحمة وتمجيد الرب] من الأقسام الستة «التقليدية» فى القداس وفق الطقوس الكاثوليكية، فقد قام باخ بتوسيع نطاق القداس بإضافته الأقسام الأربعة الأخرى وهى الإيمان(٦٨٤) والتقديس(٦٨٥) والمباركة(٦٨٦) والدعاء الختامى «حمل الرب»(٦٨٧)، وبذا سار قداسه فى تواز مع القداس الكاثوليكى من ناحية الشكل ـ فى رأى ماكينى وأندرسون ـ إلا أنه من ناحية المضمون جاء قداساً لوثرياً صحيحاً مما يستحيل معه استخدامه فى الطقوس الكنسية «الكاثوليكية»، على حين ذهب پول هنرى لانج إلى أن باخ قد كتب هذا القداس للكنيسة الكاثوليكية. وأيّا كان الغرض الذى من أجله قام باخ بكتابته فهو لا يعدّ اليوم قداساً طقسيًا لوثريًا أو كاثوليكياً بل هو فى رأى أصحاب دائرة المعارف الموسيقية الدولية أقرب إلى صورة الأوراتوريو منه إلى القداس.

وقد جرت العادة بتوزيع الأدوار الكورالية فى القداس على خمس مجموعات من الأصوات الغنائية: مجموعتان من صوت السوپرانو، ومجموعة من صوت الكونترالطو، ومجموعة لصوت

التينور، ومجموعة لصوت القرار [باص]، إلا أن باخ وزّع الأدوار فى قداسه على ست مجموعات غنائية وعلى ثمان مجموعات على التوالى فى التقديس «سانكتوس»(٦٨٨) ودعاء الخلاص «خوسانا»(٦٨٩). وقد ضم الأوركسترا ثلاثاً من آلات النفير الشديدة الحدّة والتى تم الاستغناء عنها بعد أن تقدمت صناعة النفير وتغيرت مناطقه الصوتية وحلّت محلّه آلات أخرى مثل الكلارينيت، كما ضم آلتى فلوت وآلتى أوبوا وآلتى فاجوت إلى جانب الأوركسترا الكامل وطبول الطنبالة «التمپانى» مع إسناد جزء هام من الموسيقى إلى الأورغن الكبير.

وقد سجّل باخ جميع الأدوار الأوركسترالية بالمدوّنة الموسيقية الشاملة(٦٩٠) عدا دور الأورغن الذى كتبه على هيئة قرار المصاحبة المرقّم الذى قام الناشرون بإعداده لعازف الأورغن فى الطبعات الحديثة.



(لوحة ٦٤) يوهان سباستيان باخ فى الخامسة والثلاثين من عمره. متحف باخ.

وكانت الأوبوا المستخدمة أيام باخ هى الأوبوا دامُورى، وصوتها أشدّ حناناً من الأوبوا الحديثة غير أنه أضعف رنيناً وأقل قوة فى أنغامه. كما استخدم باخ بوق صيد (كورنو بدون غمازات) فى مصاحبة غناء منفرد من طبقة باص يترنّم فيه المغنّى بالجلال الإلهى تعبيراً عن دفقة الشعور الإنسانى أمام عظمة الخالق. وقد حشد باخ موسيقاه بمثل هذه النبضات الإنسانية القوية التى برع فى إبرازها وتصويرها تعبيراً عن ورع اللوثريين الذين يدين باخ بمذهبهم كما تكشف عن ولعه بتكثيف جرعة الشعور الدينى.

وتشتمل موسيقى القداس على أربع وعشرين حركة متنوعة السرعة، وخمسة عشر نشيداً كوراليّا، وستة ألحان مسرحية منفردة: لحن للسوپرانو، وثان للتينور، ولحنان للكونترالطو، ولحنان للباص، كما تشتمل على ثلاثة «ثنائيات» تدور اثنتان منها بين السوپرانو، وتدور الثالثة بين السوپرانو والتينور. ولم يكن اللحن المسرحى الغنائى المنفرد الذى يستخدمه باخ فى موسيقى هذا القداس من طراز الألحان الأوپرالية الثنائية التى تُقسّم عادة إلى ثلاثة أقسام هى الجزء الأول ثم الثانى ثم إعادة آلية للجزء الأول، فقد كان من رأى باخ أن الإعادة الآلية فى ألحان القداس التى تحمل دفقات روحانية تقلّل من قدرها، ، وهو ما يخدش المغزى المقصود من القداس (فقرة ١١٨ من التسجيل الموسيقى). ولهذا القداس بالنسبة لأعمال باخ نفس أهمية السيمفونية التاسعة بالنسبة لأعمال بيتهوڤن وأهمية مسرحيات خاتم النيبيلونج بالنسبة لأعمال ڤاجنر.

وتلى موسيقى هذا القداس العظيم فى عمق المشاعر ورسوخ التعبير بين أعمال باخ موسيقى «آلام المسيح وفق إنجيل متى[٦٩١] » المشحونة بشتى المشاعر المشبوبة ونبضات الألم الفاجع التى تبدو كأنها قد نُسجت من الدموع والدماء واللهيب. وقد صاغ باخ آلام المسيح وفق أناجيل ثلاثة، فكان هذا القداس أروعها وأغناها ثراء فى موسيقاه ودراميته وجلال استعراض قصة آلام المسيح، حقّق فيه باخ التوازن الوجدانى الشفاف، وأتبع كل موقف متوتر بلحظة من لحظات الراحة النفسية، مطلقاً الأضواء من أعماق الظلمات باستخدام بعض العناصر الانتقالية التى تُحكم الربط بين المواقف المختلفة أثناء السرد الموسيقى، وهى أمور إذا لم يراعها قادة الأوركسترا الحديث خلال الأداء اختل معه التوازن الوجدانى وانفرطت وحدة الأداء، وانطفأ وهج جمال أهداف باخ الموسيقية، فإن استيعاب قائد الأوركسترا الواعى لجوهر الموسيقى ومتطلبات أسلوب باخ فى الكتابة الموسيقية شرط لبلوغ الأداء قمة التعبير عن عمق المشاعر التى تنطوى عليها هذه الموسيقى. وفى حين احتاج إخراج هذا الأوراتوريو أيام باخ إلى مجموعة من المنشدين والمغنّين لا تتعدى الأربعين، كما احتاج إلى أوركسترا لا يزيد عدد عازفيه عن ثلاثين عازفاً، تضخّم اليوم عدد هذه المجموعات إلى الحد الذى يصعب معه على المايسترو إحكام التوازن الذى قصده باخ خلال الأداء.

ولقد استُخدم نموذج «آلام المسيح» فى الكنيسة الألمانية قبل باخ بأكثر من قرن، وكان هاينريش شوتز[٦٩٢] أول من استخدمه مترسّماً فيه أسلوب مونتڤردى الأوپرالى فى تأليف مقطوعة شبه درامية

تؤدَّى تحت قبة الكنيسة ضمن طقوس «الجمعة الحزينة» مستخدماً نص قصة «آلام المسيح» المؤثرة فى المشاعر كما جاءت فى الأناجيل الأربعة: أناجيل متى ومرقص ولوقاً ويوحنا.

وقدم باخ هذا الأوراتوريو الذى كتبه عن «آلام المسيح» بكنيسة القديس توما بليپزج فحقق نجاحاً عظيما، وما تزال موسيقاه البليغة تؤثر فى نفوسنا حتى اليوم بنفس القدر الذى أثرت به فى نفوس مستمعيها منذ أكثر من قرنين، وهو التأثير الشفيف الذى نستشعره عند الاستماع إلى إنشاد الكورال الاستهلالى (فقرة ١١٩ من التسجيل الموسيقى).

وكتب باخ من نموذج **«الكانتاتا»*** عدداً كبيراً قدّره ابنه الثانى فيليپ بما يقرب من الثلاثمائة وإن لم يبق لنا منها إلا ما يقرب من المائتين، كتب أكثرها لطقوس صلاة الأحد أيام كان مكلّفاً بإدارة موسيقاها، وخصّ كل كانتاتا بفكرة تدور حول إحدى مناسبات طقوس الآحاد الكنسية وإن صاغ قليلاً منها فى عبارات غير دينية مثل «كانتاتا القهوة». وصاغ الكانتاتا فى صورة مجموعات من الألحان للغناء المنفرد مثل الكانتاتا رقم ١٨٩ التى يقول مطلعها «إن نفسى تزجى الحمد والشكر»، أو فى صورضخمة تشتمل على ثمانى حركات مثل كانتاتا «المسيح على حافة الموت» التى تجمع حركاتها بين المقدمة الأوركسترالية والأناشيد الكورالية والثنائيات وألحان الغناء الفردى، تمثل كل حركة منها تنويعاً على لحن الكورال اللوثرى المعنونة به الكانتاتا. وتكشف هذه المقطوعات الغنائية عن عمق إدراك باخ لنصوص الكتاب المقدس، كما تصور بالموسيقى بعض مشاهد أحداثه.

ومقدمات الكورال** هى مقطوعات موسيقية لا يتقيد بناؤها المتحرّر بأية تقسيمات معينة مثل الصوناتة أو الفوجة، بل هى تشبه فى تحرّرها مقطوعات الفانتازيه. وتُؤدَّى مقدمات الكورال عادة تمهيدا لإنشاد الترنيمة الكنسية الجماعية «الكورال»، والكورال لحن دينى يقوم أساساً على نصوص الأناشيد اللوثرية وهو من إبداعات الكنيسة الپروتستانتية.

وعلى الرغم من أن الألمان يطلقون كلمة «الترتيلة الدينية»*** ويَعْنُون بها كلمة «كورال» فالكلمة ترجع فى الأصل إلى ما كان يُرتَّل فى الكنيسة الكاثوليكية قبل حركة الإصلاح الدينى، وكانت تعنى

---

* Cantata غنائية كورالية دينية ـ وأحيانا غير دينية ـ تنتظم غناء فرديا أو يُتبادل فيها الإنشاد بين صوت مفرد وجوقة المنشدين، وهى فى العادة مصحوبة بالأوركسترا. وهذه هى الدلالة المعروفة لهذا المصطلح، غير أنها أحيانا ـ كما هى الحال مع باخ ـ قد تعنى صوتا أو أصواتا غنائية متفردة دون أن يصحبها الكورال [م. م. م. ث].

** Choral Preludes

*** Hymn

الغناء المُرسل الذى يؤديه أكثر من فرد. وثمة العديد من ألحان هذا الغناء المُرسل اعتمدته الكنيسة البروتستانتية، وما يطلق عليه اليوم اسم «كورال» ليس فى الحقيقة غير تلك الألحان وقد أضيفت إليها الهارمونية لننشدها أصوات أربعة. وإذ لم يكن جمهور المصلّين يشارك فى الموسيقى الكنسية قبل حركة الإصلاح الدينى، لهذا كان إعداد ترتيلات وأناشيد دينية ينهض جمهور المصلّين بأدائها من أهم التجديدات التى أدخلها مارتن لوثر لتحلّ محل الغناء المُرسل الذى كانت تؤديه جوقة المنشدين فى كنيسة ما قبل حركة الإصلاح الدينى، وكان من البدهى أن يطلق عليها اسم «الكورال». ويمكن القول بأن حصيلة الألحان الكورالية الألمانية قد بلغت ذروتها على يد باخ الذى أعدّ منها ثلاثين لحنا وأعاد كتابة الهارمونية لأربعمائة لحن من الألحان السابقة عليه. وقد جرت العادة أن ينشد جمهور المصلّين ألحان الكورال فى توحّد صوتى متساوق النغمات*، كما يسبق الكورال عزف تمهيدى على الأورغن هو ما يُطلق عليه «مقدمة الكورال».

ومن هنا يكون ما أسماه باخ بمقدمة الكورال ليس إلا ترجمة موسيقية على الأورغن لمعانى نصوص لحن «الكورال». وقد اعترف شارل ڤيدور أستاذ الأورغن الشهير برأيه فى ألحان كورال باخ إلى تلميذه الطبيب الأشهر وعازف الأورغن المرموق ألبرت شڤايتزر بقوله: «ما تزال تفصيلات عديدة من هذه المؤلَّفات مستغلقة على فهمي، كما يبدو لى منطق باخ الموسيقى الواضح المبسّط فى مقطوعات الفوجة غامضا معقّداً فى صيغه الموسيقية لألحان الكورال التى تُعزف على الأورغن. ولعل مردّ ذلك إلى الإسراف الملحوظ فى تعارض المشاعر، وإلى عدم ارتباط العمليات الموسيقية الكونترابنطية باللحن الأصلى أو بجّوه العام. وكلما غُصْتُ فى دراسة الصيغ الموسيقية لألحان الكورال ازداد عجزى عن فهمها». وإذا تلميذه الجليل يجيبه قائلاً: «إن مبعث غموض الكثير من هذه الصيغ الموسيقية عليك هو عجزك عن فهم نصوصها المنظومة التى هى فى الحق بمثابة ترجمة لمعانيها». وعندما حدّد ڤيدور المقطوعات التى استغلقت عليه انبرى تلميذه يترجم نصوصها الألمانية المنظومة إلى الفرنسية، وسرعان ما انقشع ما تراءى لڤيدور من غموض فإذا هو يعترف قائلا: «لقد كشفت لى ترجمة شڤايتزر للنصوص المكتوبة عن مقاصد باخ من تأليف تلك المقطوعات التى هى أصدق ترجمة موسيقية للمعانى الدينية الألحان لا مجرد تكرار لميلودية النشيد». وكم ثار الجدل بشأن استمرار عزفها على الأورغن أو إبداع صيغ أخرى لها يؤديها الأوركسترا، وانقسم الرأى بين قائل بأن الصيغ الأوركسترالية سوف تمسخها وتنحرف بها عن مقاصد باخ الذى كتبها أصلاً للأورغن على حد تعبير شڤايتزر، وبين قائل بأن ذلك سيتيح لآلات الأوركسترا الحديث الكشف عن تفصيلات ظلت خافية فى الصيغ التى أعدّت للأورغن، وهو ما ذهب إليه قائد الأوركسترا العملاق ليوپولد ستوكوڤسكى الذى يلفت نظرنا إلى أن آلة الأورغن

* Unison نغم أحادى: هو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على مسافة أوكتاف منها. ويتكون من أصوات بشرية مختلفة أو من آلات من فصائل مختلفة [م. م. م. ث].

التى عُزفت عليها هذه المقدمات الكورالية أيام باخ - وهى الأورغن الباروكى الذى كانت أصواته ذات طابع متفرّد يختلف عن أصوات الأورغن الحديث - أقرب إلى صوت الأوركسترا. ولكى يدلّل ستوكوفسكى على صحة رأيه أعدّ صيغاً أوركسترالية بالغة الروعة والجلال لمقدمات كورالية تشد المشاعر نسوق منها مقدمة «هلّم أيها الموت العذب»[٦٩٣] (فقرة ١٢٠ أ من التسجيل الموسيقى)، وهى مقدمة كورالية ذات جمال آسر يتجلّى فى نعومتها ورقتها وما تمور به من شجن.

وتميز أسلوب باخ فى جميع مؤلفاته الكورالية باستخدامه ألحاناً معينة ترمز إلى أفكار وصور أو مشاعر بذاتها. وقد ذهب شڤايتزر فى سِفْره العظيم عن باخ إلى المبالغة فى عدد «الألحان الدالة» التى استخدمها باخ، غير أنه من العسير تبين هذه الألحان الدالة من خلال الاستماع دون دراسة سابقة لها، وهو ما جعل ماكينى وأندرسون ينكران وجودها فى موسيقاه فى كتابهما القيّم «الموسيقى عبر التاريخ». كذلك تميز أسلوب باخ بمعالجته للأصوات الغنائية على نحو شبيه بمعالجته للآلات الموسيقة، ويعزو ماكينى وأندرسون ذلك إلى نشأته فى بلاد لم تنتشر فيها الأوپرا مثل إيطاليا، أو إلى شخصيته المستقلة العصيّة على التأثر بالمؤلفين الآخرين، فلم يكن باخ يرسم حدوداً لغناء الصوت البشرى كما لم يُعن مثل الإيطاليين باستعراض القدرة الفنية على إبراز الأصوات الغنائية فكان يكتب الدور الغنائى كى تؤديه مغنية من طبقة السوپرانو أو مغن من طبقة التينور على حد سواء، كما كان يكتب الأدوار لموسيقى الآلات كى تُعزف سواء على الڤيولينه أو على التشيللو.

وكان المتبع فى ألمانيا ابتداء من القرن الثامن عشر حتى العصر الرومانسى كتابة الأدوار الغنائية وخاصة الأغانى الشعبية ليؤديها الصوت العالى أو صوت القرار دون تمييز، وكذلك الحال فى التأليف للآلات الموسيقية فكان المؤلف يكتب الصوناته لكى تُعزف على آلة الفلوت مثلاً أو الأوبوا، ولم ينته الموسيقيون إلى التمييز الدقيق بين المناطق الصوتية للآلات الموسيقية ودراسة طوابعها الصوتية[٦٩٤] دراسة وافية إلا بعد عصر باخ على يد مدرسة «مانهايم»[٦٩٥] وكبار الكلاسيكيين، ثم خلال العصر الرومانسى.

وتعدّ مؤلفات باخ للأورغن أقرب مؤلفاته فى مجال موسيقى الآلات إلى مؤلفاته الغنائية الكورالية فى القدرة على التعبير المركّز عن المشاعر فخامةً وثراءً وكثافةً وخيالاً وتنوعاً فى إيقاعها وألوانها، على النحو الذى نلمسه فى موسيقاه للقداس من مقام سى الصغير، وفى أوراتوريو «آلام المسيح وفق إنجيل متى».

وتكاد مقدمات الكورال التى كتبها باخ للأورغن تكون بمثابة تأملات صافية فى ألحان أناشيده الدينية وهو ما يتجلّى فى مقطوعته «إلهنا قلعة منيعة» التى كتبها باخ بمناسبة عيد الإصلاح الدينى عام ١٧١٦ وعُزفت لأول مرة بڤايمار. ولا تنتمى هذه المقدمة إلى أقوى ما تمخّضت عنه عبقرية باخ فحسب بل هى تعاً من أعظم ما جادت به قريحته (فقرة ١٢٠ ب من التسجيل الموسيقى). ومن هذا المنهل

الفياض استقى باخ «الپاسكاليا»* من مقام دو الصغير التى قام ستوكوڤسكى أيضاً بإعداد صيغة أوركسترالية لها (فقرة ١٢١ من التسجيل الموسيقى).

وصف الناقد الموسيقى الشهير إرنست نيومان(٦٩٦) مقدمات الكورال «بأنها نبضات قلب باخ تحمل فى طياتها عالماً كاملاً من التعبير عن المشاعر العميقة، وأن باخ قد وجد عن طريقها متنفساً لإبداعات خياله الذى تتجلى خصوبته بصفة خاصة عند رسم مشهد أو تصوير حالة وجدانية أو معالجة لحظة درامية، وهى الأمور التى تحتشد بها مقدمات الكورال التى يتناول معظمها برنامجاً تصويريًا بحتا وبسيطاً، فهى أشبه ما تكون بقصائد سيمفونية صغيرة كُتبت للأورغن. وقد بتنا اليوم - بعد أن اعتادت آذاننا جرأة هارمونية ڤاجنر وديبوسى وكذا التنافرات الهارمونية فى موسيقى شونبرج وأتباعه - نستطيع أن نتبين فى مقدمات الكورال جرأة فى بعض لحظات السياق الهارمونى(٦٩٧) وفى تكوين بعض التآلفات الهارمونية». وينم أسلوب باخ فى كتابة مقدمات الكورال عن نبوغه الفياض وتمكّنه المحكم الذى أبدع آيات أكسبته احترام بيتهوڤن وبرامز ومندلسون وڤاجنر وسيزار فرانك، أولئك العباقرة الذين عكفوا خاشعين على دراسة مؤلفاته واعتبروه أباهم الروحى (فقرة ١٢٢أ، ب، ج من التسجيل الموسيقى).

وكتب باخ إلى جانب «مقدمات الكورال» عدداً وفيرا من المؤلفات لآلته المفضلة وهى الأورغن، من بينها المقدمات التى تتلوها الفوجات والتى تعدّ أشهرها مقطوعته الاستعراضية «التوكاتا والفوجه» من مقام رى الصغير (فقرة ١٢٣ من التسجيل الموسيقى) وهى إحدى روائع أسلوب الباروك، وإن كان البعض الآخر من هذه المؤلفات أشدّ انطلاقاً فى أسلوبه وأغزر مادة فى محتواه مثل «الفانتازية والفوجة من مقام رى الصغير».

ويصف المايسترو الشهير ليوپولد ستوكوڤسكى مقطوعة «التوكاتا والفوجة» بأنها «من بين سائر أعمال باخ هى أكثر مقطوعاته تحرّرا من حيث طابعها وتعبيرها وهارمونيتها الجريئة الراعدة ذات الصدى العاصف فلتكوينها قوة غلّابة وجلال كونى، كما تتميز ميلوديتها بالتحرر والانطلاق والطواعية على حين جاء بناؤها الموسيقى ونسقها النغمى على غير المألوف غير متماثل الأجزاء. أما روحها فهى إنسانية عالمية بكل المقاييس، حتى إنها ستظل إلى الأبد موسيقى معاصرة تنقل رسالتها إلى البشر فى أرجاء الكون كله.

ويلحظ الدارسون لمؤلفات باخ المجموعة فى الطبعة الكاملة أن ثلثيها يمثلان موسيقاه الدينية ذات الطابع الواضح المعبّر والمغزى المرتبط بأحد الأفكار أو النصوص أو البرامج الشاعرية، فى حين يتناول

* Passacaglia مقطوعة موسيقية موضوعة للرقص أصلا، تتكرر فكرتها الموسيقية Theme دون توقف [م. م. م. ث].

ثلثها الباقى موسيقى «مطلقة» غير مرتبطة بالتعبير عن شيء، يستنكرها البعض ويجدون فيها رتابة تجعلهم يزهدون فى سماعها مع أن من بينها أعمالاً عظيمة مثل المقدمات والفوجات التى تشتمل عليها مجموعته «للكلاڤيير المعدّل»(٦٩٨) والتى تضم ثمانية وأربعين مصنّفا ألفها باخ على مرحلتين: كتب نصفها من جميع السلالم الكبيرة والصغيرة عام ١٧٢٢ وكان يومها فى السابعة والعشرين من عمره، وكتب نصفها الآخر عام ١٧٤٤ لتُعزف على الكلاڤيكورد أو البيانو. وسجّل باخ على المخطوط الأصلى المحفوظ بمكتبة برلين عبارة: «وضعتُ مجموعة الكلاڤيير المعدّل أو المقدمات والفوجات من جميع المقامات فى السّلم الكبير والسّلم الصغير لتدريب صغار الموسيقيين التوّاقين لتحصيل المعارف وترويحا عن كبار الموسيقيين. من إعداد يوهان سباستيان باخ رئيس فرقة المنشدين ومدير الموسيقى الخاصة ببلاط أمير أنهالت - كوتن»(٦٩٩). وعلى الرغم من هذا التواضع الجم البادى فى تقديمه لها كمقطوعات تعليمية فهى تنبض بالفكر العميق والمشاعر الدافقة، فبينما نجد المقدمة فى البعض منها تتصل بالفوجة تماما من حيث طابعها ومعناها نجدها فى البعض الآخر من طابع يتعارض مع طابع الفوجه. ويعدّ كونشيرتو الفلوت والڤيولينه والكلاڤسان الذى أعدّه لبلاط أمير أنهالت كوتن أطول كونشيرتاته (فقرة ١٢٤ من التسجيل الموسيقى).

وكان باخ يقيم بناء «الفوجة» - وهو نموذج يتعذّر تتبعه على المستمع غير المدرّب - من لحن قصير يسهل تذكّره خلال الاستماع عندما تتلاحق أصوات الفوجة فى مسيرها متسلّلة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقى المنشود. وتُكتب الفوجة عادة لأصوات متعددة، غنائية أو آلية [ثلاثة أو أربعة أصوات]، وأيّا كان عدد الأصوات التى تُعزف فى آن واحد، فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين يشدّ انتباه المستمع يُطلق عليه اسم «الموضوع». ويضع المؤلفون عادة موضوع الفوجة فى البداية دون أية مصاحبة موسيقية ويكون عادة قصيراً يتألف من مازورتين أو ثلاثة، وله طابع بارز الوضوح مما يسهل على المستمع التعرف عليه وحفظه. وقد وضع باخ كتاباً كاملاً خاصاً بتعليم الفوجة أسماه «فن الفوجة»(٧٠٠) جمع فيه مقطوعات توضح دراسة الفوجة عكف على دراستها عدد غفير من كبار المؤلفين ممن جاءوا بعده ما تزال معاهد الموسيقى فى أنحاء العالم تدرسها حتى اليوم (لوحة ٦٥).

وترك باخ عدداً آخر من المؤلفات للأوركسترا الوترى من صوناتات ومتتاليات إلى جانب خمس مقطوعات تُعرف باسم «كونشرتو براند نبرج» صاغها جميعا بأسلوب الباروك الشائع فى عصره، ومع هذا فإن موسيقاه الدينية هى التى تعبّر عن شاعريته وعمق فكره وهى التى ستبقى على الزمن نابضة بأعمق المشاعر. كما ترك عدداً من مقطوعات الآلات المفردة بمصاحبة الأوركسترا يعدّ من أشهرها كونشرتو الڤيولينه من مقام مى كبير الذى وصفه ألبرت شڤايتزر بقوله: من العسير تحليل هذا الكونشيرتو

لأنك إذا فعلت فكأنك تقوم بتشريح جسد حىّ، غير إننا ندرك على الفور أنه ينبض بفرحة الحياة وإشراقها فى كل أجزائه ونحس تدفّق لحن الانتصار فى جزئيه الأول والأخير (فقرة رقم ١٢٥ من التسجيل الموسيقى).

(لوحة ٦٥) السَّمعُ أحد الحواس الخمس. خمسة هواة ينشدون بمصاحبة العود والڤيول باص. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر لأبراهام بوس.



الفصل التاسع

القرن الثامن عشر

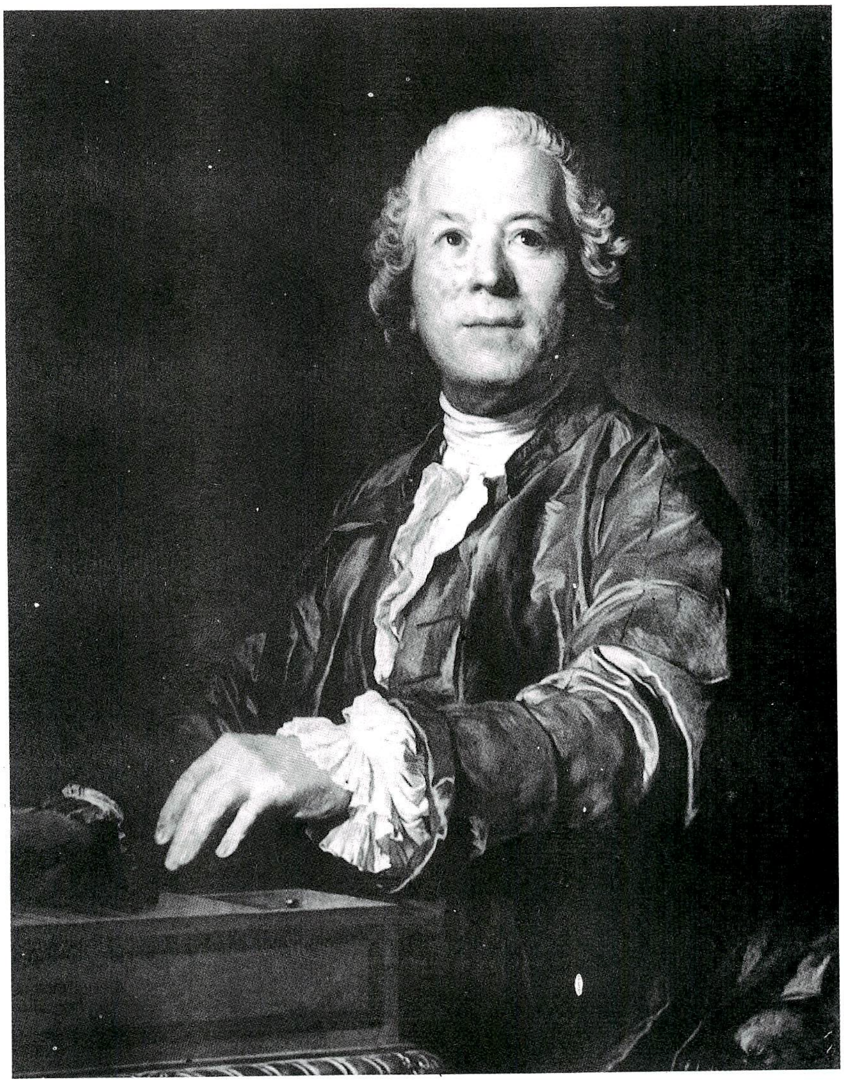
الأوپرا خلال القرن الثامن عشر

جلـــوك

اتجه مؤلفو الموسيقى فى القرن الثامن عشر إلى البساطة والتعبير الطبيعى الذى لا تثقله التعقيدات الفنية المصطنعة، وهو ما تجلّى فيما سُمّى «بإصلاح جلوك للأوپرا». وقد ولد كريستوف ڤيلليبالد فون جلوك قرب مدينة تيمارت بمقاطعة باڤاريا عام ١٧١٤ وتلقى دراساته الموسيقية الأولى فى پراج. وبعد زيارة لڤيينا أقام فى إيطاليا عشرة أعوام كتب خلالها عدداً من الأوپرات الإيطالية الأسلوب، وتنقل بين لندن وهامبورج والدنمارك وڤيينا وپراج، وكان يكتب فى كافة هذه العواصم مؤلفات جديدة تحتذى دائما نهج الأسلوب الإيطالى، ولذا اقتصر تقدير الناس له وقتذاك على أنه موسيقى موهوب من الطراز التقليدى. وقد أتيح له أن يتزوج من سيدة هولندية واسعة الثراء وأن يقلده البابا نوط «المهماز الذهبى» ويمنحه لقب الفارس، حتى إذا تقلد منصب مدير الموسيقى بالبلاط بدأ يكتب أوپرات بهجة مرحة وفق النهج الفرنسى كانت انعطافاً نحو الطريق الذى هداه إلى إصلاح الأوپرا (لوحة ٦٦).

وكان جلوك شديد الإعجاب «بأوپرات الباليه» التى ابتكرها رامو وحققت نجاحاً كبيراً فإذا هى تجتذبه بلغتها الفرنسية وبأسلوب رامو فى أجزاء «الإلقاء المنغّم» وأجزاء الكورال وبشيوع الجانب الدرامى فى الأوپرا وبانصهار رقصات الباليه فى نسيج الأوپرا كجزء أساسى منها وليس بوصفها إضافة طريفة فحسب. والتقى برامو الذى كان أيامها طاعناً فى السن، وما لبث أن عقد النية ـ وخاصة بعد فشل أوپراته الإيطالية فى لندن ـ على تطوير نموذج الأوپرا، فانبرى يُجرى محاولاته وتجاربه الجادة التى انتهت بكتابة أوپراه «أورفيوس ويوريديكى» التى أخرجها بڤيينا عام ١٧٦٢ . وكانت تقوم على أسطورة أورفيوس اليونانية التى كانت ما تزال تجتذب المؤلفين الموسيقيين فوضعوا لها العديد من المؤلفات

(لوحة ٦٦) كريستوف جلوك. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



الموسيقية[٧٠١]. ونستطيع أن نتبين ملامح أسلوبه الإلقائي حين نستمع من موسيقى جلوك إلى مونولوج: «أيتها التلال الموحشة كم يُثقلك الحزن في غيبة يوريديكي» الذي ينشده أورفيوس عند موت يوريديكي، على حين صيغت المصاحبة الموسيقية بأسلوب التآلفات الهارمونية البسيطة التي تلت المدرسة البوليفونية ذات الخطوط المتعددة الواضحة. (فقرة ١٢٦ من التسجيل الموسيقي).

على أن جلوك قد حذف من هذه الأسطورة المواقف التي تتيح لكبار المغنّين استعراض قدراتهم الغنائية مُفسحاً المجال أمام الكورال، وهو ما لم يتقبله بالرضاء نجوم الغناء الذين كانوا يتمتعون بحريات واسعة يتخطوّن معها أحيانا حدود النص الموسيقي المكتوب، فأثاروا العديد من المشاكل والعقبات مما اضطر جلوك إلى الالتجاء إلى الإمبراطور للتدخل حتى تتسنّى له السيطرة على المغنّين أثناء إخراج الأوبرا. وفي عام ١٧٧٤ أعدّ صيغة معدّلة لأوبراه «أورفيوس» لم تلبث أن حققت له شهرة خالدة

وماتزال تعدّ أقدم أوپرا تُعرض بانتظام على مسارح العالم، إلى أنْ أدخل الموسيقى الفرنسى هيكتور بيرليوز تعديلاً على هذه الأوپرا يتيح لإحدى النساء من طبقة كونترالطو أداء دور أورفيوس الذى أصبح من العسير على الرجال أداؤه بعد اثنين وسبعين عاماً من وفاة جلوك، إذ كان قد كتبه لفئة من الذكور زالت من الوجودواختفت هى فئة الخصيان، وكان بيرليوز يضع فى اعتباره مناسبة هذا الدور لصوت المغنية الشهيرة پولين ڤياردو - جراسيا.

وقد حدّد جلوك نفسه مبادىء إصلاحه للأوپرا فى تصديره المدوّن لأوپراه ألكستيس(٧٠٢) على النحو التالى:

١ - أن يسبق الجانب الدرامى الجانب الموسيقى فى الأهمية.

٢ - تحاشى إيقاف الحدث المسرحى من أجل إفساح المجال أمام استعراضات صوتية لا تهدف إلا لإرضاء ذوق جمهور الطبقة الراقية.

٣ - استخدام رقصات الباليه كجزء متمم للحدث المسرحى لا مُقحما عليه.

٤ - إعداد الافتتاحية الموسيقية للأوپرا بحيث لا تكون مجرد خليط من الألحان بل لتهيئة المستمعين لمتابعة الأوپرا.

تلك هى المبادئ التى لعبت أكبر دور فى إصلاح الأوپرا، والتى من أجلها يحتل اسم جلوك مكانا بارزا بين أصحاب الفضل فى تطوير فن الأوپرا.

* * *

موتسارت

سيطر على قلوب الناس خلال القرن الثامن عشر أيضا فنان عبقرى خالد هو موتسارت(٧٠٣) الذى أعدّ أثناء السنوات الأخيرة من عمره - حيث استقر فى ڤيينا - موسيقى الحجرة للعزف فى صالونات المجتمع الأرستقراطى، وأوپرا صغيرة لقصر شونبرون الإمبراطورى وعدداً من الأوپرات الفكاهية الألمانية(٧٠٤) للمسارح الموسيقية الشعبية. وبلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقى على المستوى العالمى فى مؤلفاته لدور الأوپرا العامة ولقاعات الموسيقى التى كان يؤمّها النبلاء والعامة معاً حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورچوازيين، وهى الدور والقاعات التى هيّأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية. فقد تميزت أوپراته بطاقة درامية جيّاشة فإذا مواقفها التراچيدية والفكاهية تضفى عليها لمسة إنسانية مؤثرة، كما تسلّلت هذه الطاقة الدرامية إلى موسيقاه السيمفونية المطلقة فإذا سيمفونياته الإحدى والأربعون بجانب كونشرتاته لمختلف الآلات تأسر العازفين والمستمعين فى جميع أنحاء العالم حتى اليوم (لوحات ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠).

وحين اكتشف أبوه عبقريته المبكرة حرص على أن يجوب معه أهم المراكز الموسيقية بأوربا وأتاح له فرصة اللقاء مع أعظم المؤلفين. وأفاد موتسارت من ذلك كله فتمثّل قيادات الفكر الموسيقى المعاصرة، واستهوته فى لندن مؤلفات يوهان كريستان باخ ابن باخ العظيم والتى كانت تمثل تحولاً عن موسيقى كل من أبيه يوهان سباستيان باخ وهيندل، فإذا موتسارت يهجر أسلوب الفخامة واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية فى الموسيقى التى تميز أسلوب الباروك لينطلق معبّرا بنبرات أسلوب



(لوحة ٦٧) موتسارت فى صباه.

الروكوكو الرشيق المنمّق بعد أن التقى فى باريس بأساطين فن «الروكوكو» وخاصة فى نطاق موسيقى الآلات ذات لوحة المفاتيح أمثال رامو، وتعلّم من كوپران العظيم الأناقة فى الكتابة وعذوبة الأسلوب الذى يدغدغ الأذن، ولقن عن أوپرات جلوك النظرة الدرامية العميقة الشاملة وحبك النسيج الدرامى فى الأوپرا واستبعاد العناصر قليلة الأهمية بالنسبة للحدث الدرامى، واستهواه فى إيطاليا الإعلاء من شأن جمال الصوت الغنائى الآدمى وجميع عناصر الجاذبية والشاعرية التى تتميز بها الشعوب اللاتينية، ثم استمع إلى أعظم فرق الأوركسترا بأوربا وأسَرته مقدرة العازفين على مختلف الآلات، وهو الأمر الذى أفاد منه كثيراً فى توزيعاته الأوركسترالية، كما أخذ عن هايدن القدرة على التعبير المكين فى نموذج السيمفونية، واكتشف أسرار الأوپرا الجادة لمدرسة ناپولى وأسرار الأوپرا الهزلية مثل أوپرا «الخادمة ـ السيدة»(٧٠٥) لپرجوليزى(٧٠٦)، كما عرف الأوپرا الفكاهية الألمانية. لقد بلغ موتسارت الذروة بأسلوب الروكوكو المتميّز بالهارمونيات البسيطة والزخارف اللحنية الرائعة القائمة على ارتجالات ذات ألحان بسيطة، وكان هذا التطور على يديه بمثابة رد فعل للتعقيد الذى بلغه أسلوب الباروك ذو الخطوط اللحنية المتعددة والتى بلغت أحيانا ستة عشر خطا لحنيا مما يشقّ على المستمع تتبعه وإدراكه.

وما من شك فى أن موتسارت قد تأثر بحركة التنوير التى قامت إثر مكتشفات نيوتن العلمية، وتجلّى تأثره بها فى ميله إلى الوضوح المنطقى والوحدة فى بناء صوره الموسيقية على اختلاف أنواعها. كما تحمس للمذهب الطبيعى الذى نادى به روسو وهو ما عبّر عنه فى رسائله الشخصية العديدة، واغترف معارفه الأدبية من نشاط حركة العاصفة والاندفاع*(٧٠٧) التى نادت بسطوة الطبيعة وتسلطها على الإنسان بإرادتها الغامضة، مناقضة فى ذلك حركة «التنوير العلمية**»(٧٠٨) التى تؤمن بإمكان إخضاع قوى الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان عن طريق العلم.

وهكذا انصهرت فى بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التى ظهرت فى عصره، ثم ما لبثت أن انبثقت من خلال فكره الخلاّق فى مبتكراته الموسيقية، فإذا هو يعكف على تطوير

---

* Storm and Stress . حركة أدبية نشأت فى ألمانيا (١٧٦٠ ـ ١٧٨٥) على أيدى شبان من الطبقة المتوسطة كانوا على حظ من الدراية والثقافة تستملى من الوجدان الغامر. وكانت ثورتهم تلك على ما رأوه من جمود فى «حركة التنوير» التى كانت تغلّب العقل على العاطفة، وكردّ فعل على تعشّق الجمال فى طراز الروكوكو. وقد أخذت هذه الحركة بمبادىء چان چاك روسو وجعلت منها رائداً لها، فقد كانوا يرون رأيه فى أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل [م. م. ث].

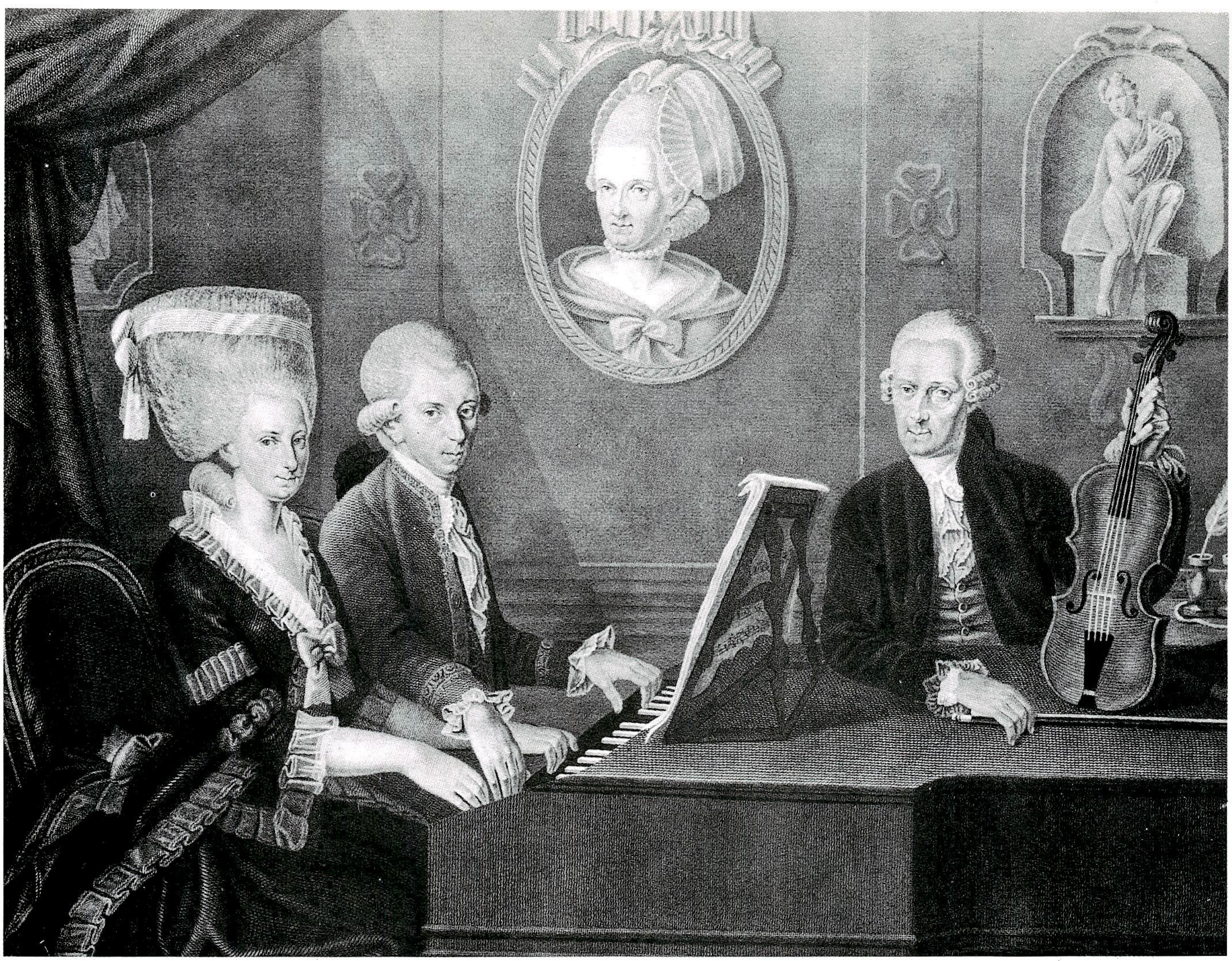
** Enlightenment . عصر الحركة الفلسفية والأدبية فى غرب أوربا بين ١٦٩٠ و١٧٧٠ تقريبا، وكانت التسمية تنصب فى الأصل على الحركة الفلسفية فى ألمانيا التى قادها جوتولد لسنج ومندلسون فى سبيل التربية والثقافة والتحرر من جمود التقاليد الذهنية ومن الانصراف عن العلوم ومنطقها. وتطلق فى إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التى قادها لوك ونيوتن، كما تطلق فى فرنسا على مدرسة ڤولتير وديدرو. وتتميز كل هذه الحركات الفلسفية بالتشكيك فى القيم التقليدية ومعتقداتها، وبالميل نحو الفردية المطلقة، وبإبراز فكرة التقدم البشرى العام، وبالمناهج التجريبية للعلوم، وبتحكيم العقل فى كل شيء [معجم المصطلحات الأدبية. د. مجدى وهبة].

أسلوب الروكوكو إلى كلاسيكية رصينة، وإذا هو يلتفت بكل كيانه إلى الأوپرا التى وجد فيها النموذج الجدير بضمّ جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب فى إطار شامخ تبدو معه وكأنها تُرى من خلال «منظار مجسّم»، إذ كان موتسارت يعدّ المسرح الموسيقى الوسيط الطبيعى الذى يتجلى من خلاله التعبير الصادق. وما أشبه مقدرة موتسارت على رسم الشخوص المسرحية بمقدرة شكسپير وإن قامت مسرحياته على عناصر موسيقية، فكان يبعث الحياة فى شخصياته باستخدام الجمل الموسيقية المبتكرة الإيقاع* ويدفع بها خلال المواقف المختلفة، كما استطاع أن ينمّى الأحداث المتشابكة عن طريق التحويرات الهارمونية والحيل الكونتراپنطية. وكان مجاله الشعورى فى الأوپرا متسعا رحبا، فهو ينتقل فى يسر من الموقف البهيج إلى المأساوى، ومن الموقف الهادئ إلى المضطرب، ومن الجاد إلى الهازل، ومن الساكن إلى الثائر، ومن الفاضل إلى الشرير فى نطاق زمنى قصير. ومع ذلك تجرى انتقالاته تبعا لحساب دقيق وداخل حدود مرسومة تكشف عن سيطرته الكاملة على جميع المواقف والتعبيرات.

وتعدّ أوپرا «زواج فيجارو» التى اقتبسها عن مسرحية بومارشيه الشهيرة حقلاً إنسانيًا فسيحا تتلاقى فيه الشخصيات الحيّة وكأنهم شركاء متساوون فى الرقص على مسرح الحياة، سواء كانوا سادة أو خدماً، أوغاداً أو نبلاء، فإذا هو يقدم المواقف العاطفية فيها بصورة موضوعية وبنظرة سيكلوچية عميقة وبفهم حىّ ينطوى على المداعبة الرقيقة، ابتداء من يقظة حسّ كيروبينو المراهق بالميل إلى الجنس الآخر حتى نضوج حب فيجارو وصيف الكونت وسوزانا وصيفة الكونتيسة، كما يقدم الكونت فى صورة الزوج الدائب على مغازلة النساء فى حين تعانى زوجته من إهماله لها طوال المسرحية، متدرّجاً بالأحداث من التدلّل والمراوغة حتى الخيانة والخطيئة ثم عودة الصفاء والتعاطف وغفران كل لخطايا الآخر. وإذا كان موتسارت قد تجاهل النقد السياسى الشائع فى مسرحية بومارشيه إلا أنه أجاد استثمار جميع اللمسات الإنسانية التى انطوت عليها المسرحية الأصلية.

وكتب موتسارت أوپراه «دون چيوڤانى»[٧٠٩] لجمهور پراج حين دُعى إليها وهى يومذاك أحد المراكز العظمى للموسيقى، وكان موفّقاً فى تعاونه مع كاتب النص الشعرى «لورينزو داپونتى» الذى برع فى تهيئة المواقف الدرامية وإحكام نسيج القصة مدركاً مقاصد موتسارت وخاصة عند وضع اللمسات الأخيرة أثناء الإعداد للإخراج. ولم يكن موضوع الأوپرا جديداً عليه فقد كانت شخصية «دون چوان» شهيرة كشخصية «فاوست» منذ عصر المسرحيات الخُلقية أثناء العصور الوسطى. ولعل النص المسرحى الإسپانى هو أقدم نص أدبى لموضوع «دون چوان» الذى ورد بالمسرحيات الدينية بكنائس اليسوعيين تحت اسم «الملحد اللعين»[٧١٠]، كما قام موليير بإعداد صياغة نثرية لموضوع «دون چوان» غير أنه استبدل النقد اللاذع بحكمتها الأخلاقية. ومن نص موليير استعار داپونتى الكثير من العناصر الدرامية مثل شخصية

* استخدم موتسارت على سبيل المثال الإيقاع المستخدم فى إيقاعات الماسونية فى أوپرا «الناى السحرى» مُفشيا بذلك أحد أسرارها مما عجّل بموته مسموما ـ كما يقال ـ على يد طائفة الماسونية.



(لوحة ٦٨) موتسارت بين أمه وأبيه. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر ١٧٨٠.

دونا إلڤيرا التى اختطفها دون چوان من أحد الأديرة ثم ما لبث أن هجرها، ثم شخصيتى الزوجين الريفيّين تزيرلينا ومازيتو، وإن يكن المصدر المباشر لنص دابونتى هو النص الإيطالى الذى اقتبسه بيرتاتى[٧١١] عن النصوص الإيطالية والفرنسية والألمانية المعروفة التى تناولت هذا الموضوع.

ولو شئنا أن نتلمس المغزى الحقيقى لشخصية دون چيوڤانى لكان علينا أولاً أن ننفض عنها ما علق بها من غبار فلسفة القرن التاسع عشر وأخلاقياته، وأن نحاول التعرف عليها من جديد، وأن نبدأ متسائلين عن طبيعة القصة أمأساة هى أم ملهاة؟ فمازال المخرجون يتناولونها حتى اليوم فى إحدى هاتين الصورتين بالتناوب. وقد أوحى لنا موتسارت باشتمالها على عنصرى المأساة والملهاة فى آن حين وصفها بأنها «دراما بهجة»[٧١٢] وإن كان قد وصفها من جهة أخرى فى فهرس مصنفاته وفق ألحانها الموسيقية بأنها «أوپرا هزلية من فصلين». غير أن حرية موتسارت فى تناول أوپراه وكأنها لغز دقيق، وروعة موسيقاها التى رفعتها إلى مصاف الأعمال العظمى الفريدة فى نوعها، وكتابتها فى الأصل لمسرح

صغير، يجعلنا نعدّها واحدة من أعظم كوميديات القرن الثامن عشر التى تنطوى على النقد الاجتماعى(٧١٣) والمحتشدة بالمواقف المثيرة والجامعة بين أسلوبى موليير وأصحاب مذهب «العاصفة والاندفاع».

ويجمع الفصل الأول وحده بين مشاهد الاغتصاب والتحدى والمبارزة واختلاط زفرات احتضار أب مُهان مُعتدىً عليه بلعناته يصبّها على من اعتدوا عليه وهم يولون الفرار، ثم قَسَم ابنته على الانتقام منهم، على حين يقف دون چيوڤانى فى جميع هذه المواقف وحده ضد العالم بأسره متخطّياً حدود القواعد الخلقية المتعارف عليها فى المجتمع المتحضر، متحدّياً كافة القوانين الاجتماعية، محطّماً العوائق التى تعترض طريقه. وبينما تدور أحداث أوپرا «زواج فيجارو» بين كل شخصيتين من أبطالها، تتحرك شخصيات أوپرا «دون چيوڤانى» خلال تشعّبات الحدث الدرامى فى النطاق الذى يرسمه لها دون چوان وكأنه المحور الذى تدور العجلة فى فلكه.

ويضم الحدث المسرحى على التعاقب ثلاث نساء فى مواجهة دون چيوڤانى: أولاهن إلڤيرا الغاضبة لهجرانه لها بعد إغوائها، وسخريته منها وإن اختلط غضبها بالرغبة فى الصفح عنه وإنقاذه من الضياع. وقد صوّر موتسارت شخصيتها فى لحنه الثامن(٧١٤) الذى تُقدّم فيه «إلڤيرا» النصح إلى صاحبتها «تزيرلينا» حتى لا يدفعها إغراء «دون چوان» إلى السقوط. وصاغ موتسارت اللحن على نمط ألحان هيندل المسرحية التى تقوم على أسلوب الباروك المتقادم للإيحاء بأن هذا الوقار المفتعل يتعارض مع التحرر من القيم الأخلاقية السائد فى المجتمع الجديد.

وثانيتهن: هى دونّا أنّا الغاضبة هى وخطيبها على دون چوان قاتل أبيها والتى أقسمت على الانتقام منه، وهما الشخصيتان الجادتان فى الأوپرا كلها. وبينما يبدو خطيبها «دون أوتّاڤيو» قليل الشأن فى الأوپرا لنشدانه الحب المشروع الذى ينتهى بالزواج واستنكاره للغزل المتحرر كما يقوم بغناء لحنين لا صلة لهما بالحدث الدرامى الأساسى برغم انطوائهما على غنائية طريفة وهما اللحن العاشر (ب) والحادى والعشرون، ترتفع «دونا أنا» إلى ذروة المأساة فى لحنها العاشر الذى يختلط فى موسيقاه غضبها على دون چوان وانجذابها لإغرائه وكراهيتها له واشتياقها فى آن.

والثالثة: هى تزيرلينا اللعوب التى تنطوى شخصيتها على قسط من السذاجة والتى يتنازعها ولاؤها لخطيبها الريفى «مازيتو» والاستجابة لغزل دون چوان الجرئ. وقد رسم موتسارت شخصيتها وشخصية دون چوان بدقة فى اللحن السابع، وهو لحن الثنائية الغنائية الذى عبّرت صيغ التنوع الميلودى فيه عن أحاسيس كل منهما، فدون چوان أرستقراطى يتعجّل الحصول على صيده مستخدما معسول الكلام

وناعمه، وتزيرلينا الرقيقة متردّدة تشك فى حسن نوايا دون چوان وتغمرها مع ذلك بهجة الإغراء[٧١٥] (فقرة ١٢٧أ من التسجيل الموسيقى).

وما من شخصية تنافس شخصية «دون چيوڤانى» فى مغامراته العاطفية إلا ظلّه المتجسّد فى شخصية خادمه الخفيف الظل «ليپوريللو» الذى يلعب بالنسبة لسيده دور «سانشوپانزا» بالنسبة «لدون كيشوت». وتتجلى سخريته من خلال ثرثرته فى أغانيه التى تعتمد على الألحان السريعة وعلى استعادة فقرات «دالة» شبيهة بالخلايا اللحنية تشير إلى بعض الألحان الرئيسية. ويقدم ليپوريللو نفسه أول مرة عن طريق اللحن الرابع المسمّى بلحن «قائمة العشيقات»، الذى يقوم فيه بإحصاء مغامرات سيده الغرامية وتعقيبه الساخر عليها.

وجمع موتسارت شخصيات الأوپرا جميعا فى ختام كل من الفصلين الأول والثانى، وهى الطريقة التى استحدثها فى الأوپرا بإنهاء فصولها بختام موسيقى حافل[٧١٦] يشترك فى أدائه جميع الشخصيات[٧١٧] المشاركة (فقرة ١٢٧ب من التسجيل الموسيقى). ونلتقى بدون چيوڤانى فى حفل عرس تزيرلينا فى ختام الفصل الأول محاولا الاستئثار بها لنفسه، حيث يتجلّى التعارض بين «لحن الشّراب» الذى ينشده دون چيوڤانى، فى عنفوان فورته وتوقّده واستسلام مازيتو البائس بعد وقوع عروسه فى حبائل دون چيوڤانى، ثم ما يلبث المشهد أن يأخذ فى الزخم حينما تبدأ الموسيقى فى العزف عند بدء الرقص الذى يعهد فيه موتسارت إلى ثلاث مجموعات موسيقية فوق خشبة المسرح إلى جانب الأوركسترا المحتجب فى حفرة المسرح، وتقوم كل مجموعة بعزف موسيقى إحدى الرقصات فى حجرة منفصلة على غرار ما كان يحدث فى قاعات الرقص بڤيينا. وتتألف المجموعة الأوركسترالية الأولى من آلتى أوبوا وآلتى كورنو وعدد من الوتريات تعزف رقصة المِينوتُّو التى تؤديها جماعة من الأرستقراطيين من بينهم «دونا أنا» و«دون أوتاڤيو». وتتألف المجموعة الثانية من وتريات تعزف رقصة «الڤالس» التى تؤديها مجموعة من الفلاحين فى خطوات ثقيلة شبيهة بالرقصة الريفية النمسوية المعروفة باسم «الليندلر»[٧١٨]. وتتألف الثالثة من مجموعة وتريات أخرى تعزف الرقص المضاد[٧١٩] الخاص بالمجتمع البرجوازى وهى رقصة المِينوتُو[٧٢٠]، ويظهر من بين هذه الجماعة الراقصة دون چيوڤانى وتزيرلينا، وبهذا يجمع المنظر فى آن بين ثلاث رقصات وثلاث طبقات اجتماعية مختلفة. ويعدّ هذا المنظر من أروع المشاهد فى عالم الأوپرا حيث يبلغ الحدث الدرامى ذروته فى اللحظة نفسها التى يبلغ فيها تشابك مختلف أوزان الإيقاع ذروته أيضا بين الفرق الموسيقية الثلاث ذوات الألحان الثلاثة المختلفة التى شكّل منها موتسارت بعبقريته الفذّة لحنا واحدا بالغ الروعة والتكامل. ولقد كان هذا النموذج المبتكر الذى قدّمه موتسارت مثلا احتذاه من بعده كبار المؤلفين، نذكر من بينهم پوتشينى فى أوپرا «البوهيمية» حيث تدخل فى نهاية الفصل الثانى فرقة موسيقية إلى خشبة المسرح لتعزف «مارشا» شعبيا فى الوقت نفسه

الذى يتابع فيه الأوركسترا أداءه الموسيقى الرائع للأوپرا. والجدير بالتنويه فى هذا الموقف أنه على حين كان المارش يُعزف بإيقاع ثنائي يمضى الأوركسترا فى الأداء بإيقاع ثلاثى.

ونرى فى منظر الجبانة الذى يسبق ختام الفصل الثانى «دون چيوڤانى» هاربا من وجه العدالة مواجَهاً بتمثال للقتيل الذى اغتاله فى بداية الأوپرا والذى يسمع صوته الجهير منطلقا من أعماق القبر يلومه على جريمته، فلا يجد دون چيوڤانى مفرًا من محاولة اكتساب ودّ التمثال بدعوته إلى وليمة عشاء فى منتصف الليل. ويبدأ المنظر الختامى بالإعداد لهذه الوليمة على أنغام النفير والطبول وهو التقليد الأرستقراطى المتبع فى ولائم ذلك الزمان. ونشهد فى وليمة دون چيوڤانى فرقة أوركسترالية فى زيّها الخاص متأهبة للعزف أثناء تناول العشاء لبعض مقتطفات من الأوپرات الإيطالية التى كتبها مؤلفون منافسون لموتسارت إلى جانب أحد الألحان الشهيرة من أوپراه «زواج فيجارو».

وتدخل «دونا إلڤيرا» لتستخدم ورقتها الرابحة مصرّحة بأنها سوف تلجأ إلى الدير معتزلة العالم لتخلد إلى السكينة، وتصرخ عند وصولها إلى الباب معلنة عن وصول التمثال الذى ينشد لحنا متثاقل الإيقاع صارم الميلودية صرامة الموت مع مصاحبة من أنغام الترمبون الذى وقع عليه اختيار موتسارت لمصاحبة الموسيقى الكنسية والموسيقى الجنائزية لرصانة أصواته ووقار أنغامه.

وقد ضمّن موتسارت موسيقاه تعارضا واضحا بين الموت والحياة عن طريق بطء حركة اللحن الذى ينشده «التمثال» بمصاحبة موسيقية هى فى واقع الأمر قرار مُلحّ «أوستناتو» يتباين مع الألحان المختلفة الأخرى لشخصيات الأحياء، والتى يمثل كل لحن منها طابعا يختلف باختلاف ردود الفعل التى انتابت كلا منهم إثر لقائه بالتمثال والتى تنوعت بين طابع الملهاة وطابع المأساة.

ومايكاد دون چيوڤانى يمسك بيد ضيفه الرخامى ليصحبه حتى تنطلق موسيقى الهلع التى استمعنا إليها فى صلب موسيقى الافتتاحية، وتؤدى الوتريات أنغاما سريعة صاعدة وهابطة تتنقّل بين شدة الصوت وخفوته، وينطلق قصف الرعد ممتزجا بنشيد كورالى تجأر به الشياطين صارخة على حين تعلو ألسنة اللهب، ويساق دون چيوڤانى إلى مصيره المحتوم غير نادم على ما اقترف من معاص، وعندها تنشد الشخصيات الأخرى لحن كلمات الختام النهائى للأوپرا (فقرة ١٢٧ج من التسجيل الموسيقى).

«تريّث أيها المذنب وفكّر قليلا

وتأمل مصير دون چوان!

أتراك بعدها تتطلع إلى نعيم الجنة أم عذاب النار؟».

وقد أجمعت الأجيال المتتالية على أن أوپرا دون چيوڤانى هى النمط النموذجى للأوپرا الرومانسية، حتى لقد أبدى جوته أسفه لعدم تناول موتسارت لقصة فاوست فى عمل موسيقى، إذ كان يرى أن



(لوحة ٦٩) موتسارت :



(لوحة ٧٠) موتسارت

معالجة شخصية دون چيوڤانى تنطوى على الأسس السيكلوچية لشخصية فاوست، ذاهبا إلى أن دون چيوڤانى هو مزيج من شخصيتى «ميفيستوفيليس» و«فاوست» بعد أن صُهرتا معا فى شخصية واحدة.

لقد تضمن الأسلوب المسرحى لأوپرا دون چيوڤانى روح المسرحيات المصاغة وفق مذهب «العاصفة والاندفاع» مثل أوپرا فاوست لشپور(٧٢١) وأوپرا جنّية الماء(٧٢٢) لهوفمان وأوپرا «القنّاص»(٧٢٣) لڤيبير. وعلى حين ذهب الرومانسيون فى تفسير أوپرا دون چيوڤانى مذاهب شتى، رأى أنصار الثورة الفرنسية فى دون چيوڤانى أحد النبلاء الفرنسيين وقد تحوّل إلى مجرم أشِر ساعٍ إلى تقويض القيم الأخلاقية، وهو ما يجعله أحب الشخصيات الشريرة فى مسرحيات المشجاة «الميلودراما»(٧٢٤) إلى قلوب الجماهير لتمرده على التقاليد الإجتماعية. ورأى فيه الفيلسوف كيركجورد تجسيداً للرغبة الشّبقة النهمة التى لا تنتهى إلى ارتواء، كما عدّه البعض نمطاً من أنماط إنسان نيتشه الأمثل أو تجسيداً للحيوية فى العقيدة الديونيسية. وفسّر الكلاسيكيون المتحمسون انتهاء غراميات دون چوان العديدة إلى الفشل بأن دون چوان آدمى تحدّى الآلهة فكان مصيره الهلاك، فإذا هو يغدو أحد أبطال التراچيديا الذين انتهوا إلى مثل ما انتهى إليه فاوست ضحيةً لرغباتهم الدنيوية الدنيئة.

ولم يقصر موتسارت نشاطه على مجال التأليف الأوپرالى فحسب بل كان أغزر إنتاجا فى الكتابة لموسيقى الآلات، فقد وضع عددا وفيرا من المؤلفات للآلات المفردة ولمجموعات الآلات المختلفة، كما ألّف إحدى وأربعين سيمفونية بقيت كلها نابضة بالحياة حتى اليوم. وكتب كذلك عددا من الكونشيرتات للبيانو وللڤيولينه وللفلوت التى لم يستكمل رنينها النضج إلا فى القرن العشرين بعد ابتكار «تيودور بيم» للمفاتيح الميكانيكية التى أثرت رنين هذه الآلة ويسّرت إمكانيات أدائها.

ويزهو أئمة العزف على الفلوت اليوم بتقديم ثلاث كونشيرتات كتبها موتسارت للفلوت فى عصر كانت فيه الإمكانيات المادية لهذه الآلة محدودة بالقياس إلى الفلوت الحديثة، ذلك أن هذه الكونشيرتات الثلاثة تشتمل على موسيقى متوهّجة تبلغ ذروة التألق فى أجزائها سريعة الحركة وعلى موسيقى شاعرية حالمة تنبعث فى ألحانها بطيئة الحركة فضلا عن عمق المشاعر التى تثيرها حبكة صياغتها. ونحن نستمتع بهذه السمات جميعا حين نصغى إلى الكونشيرتو الذى كتبه موتسارت للفلوت والهارپ من مقام دو كبير بمصاحبة الأوركسترا الذى يكشف جزؤه الثانى بطئ الحركة عن قدرة الفلوت على التعبير الموسيقى بأعذب الألحان وعن قدرة الهارپ كآلة منفردة قادرة على محاورة الأوركسترا لخلق المناخ الشاعرى الآسر. وقد صيغ هذا الجزء من نموذج الأغنية التى تستعرض لحنا، ثم يتلوه جزء ثان تجرى فيه التفاعلات

على هذا اللحن بعد إدخال لحن ثان معه، ثم استعادة للّحن الأول بما يُشعر بالاختتام، فضلا عن التعليقات التى تنساب من الفلوت والهارپ، ثم تستعرض آلة الفلوت الجزء الأكبر من اللحن الأول الذى تنتهى الأغنية باستعادته (فقرة ١٢٨ من التسجيل الموسيقى).

پيرجوليزى

نشأت فى ناپولى حركة للتأليف عنيت بنشر أسلوب الروكوكو(٧٢٥) فى جميع نواحى النشاط الموسيقى خلال القرن الثامن عشر، تألق من بين رعاتها چيوڤانى پيرجوليزى(٧٢٦) فى مجال الأوپرا الهزلية(٧٢٧) بمسرحية **«الخادمة السيدة»**(٧٢٨) التى كتبت له الخلود والتى اتبع فيها أسلوبا يشبه إلى حد ما أسلوب موتسارت فى وضع الختام الحافل، وجعل شخصياتها تفور بالحيوية، وقد أُخرجت بناپولى عام ١٧٣٣ ثم عُرضت بعد وفاته فى باريس عامى ١٧٤٦ و١٧٥٢ فأثار موضوعها جدلا بين الفرنسيين لارتباطه بقصة أعزب مُسنّ تزوج من خادمته، وأُطلق على هذا الجدل اسم «نزاع المهرّجين»، فقد استغل البارون ميليكور إخراج هذه الأوپرا للترويج للأسلوب الإيطالى والتنديد بمؤلفى الأوپرات الفرنسية المصطنعة التقليدية الموضوع. وكان لدعايته صدى كبير حفز دار الأوپرا بعد اقتناعها بوجهة نظره إلى التعاقد مع «فرقة الكوميديا الإيطالية» لتقديم أوپرا «الخادمة السيدة» على مسرحها أكثر من مرة، فأصابت نجاحا هائلا أدى إلى قيام معركة جدلية بين فريقين يؤمن أحدهما بأسلوب أوپرا رامو «كاستور وپوللوكس»(٧٢٩) المحتفظ بتقاليد الأسلوب الأرستقراطى الأنيق القديم، على حين يؤمن الفريق الآخر بأسلوب أوپرا پيرجوليزى الإيطالية. ومضت المساجلات على هدوئها بين الطرفين باستثناء تهجّم چان چاك روسو العنيف الذى لم يتوقعه أحد من رجل أدب واجتماع قليل المعرفة بالموسيقى وقواعدها. وتستمد هذه الأوپرا روعتها من متعة الاستماع إلى لحنها المسرحى الأول «توقّعى ألا أجىء»(٧٣٠) (فقرة ١٢٩ من التسجيل الموسيقى).

وقد خلّف پيرجوليزى فى مجال الموسيقى الدينية عملاً عظيما كتب له الخلود هو الآخر وهو الصيغة الشبيهة بالكانتاتا التى أعدّها حوالى سنة ١٧٣٠ «للأم الثكلى القائمة»(٧٣١) عن نص باللغة اللاتينية (فقرة ١٣٠ من التسجيل الموسيقى)، والتى تدور ثنائيتها الأولى بين صوت سوپرانو وصوت كونترالطو، وتعدّ من أعظم صيغ هذا الموضوع الدينى المؤثر منذ پاليسترينا بل هى تتفوق على مؤلَّف كل من روسّينى ودڤورچاك اللذين يحملان نفس الاسم.

أساليب القرن الثامن عشر الكلاسيكية

وخلال النصف الأخير من القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر (١٧٥٠ - ١٨٢٠) ظهر أسلوب موسيقى عُرف بالأسلوب الكلاسيكى، استمد أفكاره من الفلسفة اليونانية القديمة، واتسم بالموضوعية ووضوح القوالب والالتزام بخصائص بنائية محددة. ولا تقتصر الفلسفة الموسيقية الكلاسيكية على النصف الأخير من القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر فحسب، فلقد ظهرت بواكيرها وبوادرها فى أسلوب «الفن القديم»(٧٣٢) كما امتدت بعض مظاهرها إلى مشارف القرن العشرين. ومن الصعوبة بمكان التمييز بين كلاسيكية بدايات القرن الثامن عشر ونهايته، وإن عُرفت كلاسيكية النصف الثانى من القرن الثامن عشر أحيانا باسم «كلاسيكية ڤيينا»(٧٣٣) حيث كانت ڤيينا هى العاصمة الموسيقية لأوربا وقتذاك.

وتميزت الفترة من سنة ١٧٥٠ إلى سنة ١٨٢٠ بازدهار الطبقتين المتوسطة والدنيا فى ظل مناخ ديمقراطى أكد ذاته بنشوب الثورة الفرنسية، فإذا هذه الثورة وحروب ناپليون تتصدّران أحداث هذه الحقبة. وكان المذهب العقلانى هو الفلسفة السائدة فى هذا العصر، تجلّى فى مؤلفات كانط(٧٣٤) فى ألمانيا وديدرو(٧٣٥) والموسوعيين(٧٣٦) فى فرنسا. وكان ڤولتير(٧٣٧) وروسو(٧٣٨) أهم الكتاب والفلاسفة، كما كان جويا(٧٣٩) وداڤيد(٧٤٠) ورينولدز(٧٤١) أئمة الفنانين التشكيليين.

وقام الأسلوب الكلاسيكى على بساطة النسيج الموسيقى وسلاسة المادة الموسيقية والحرص على توازن البناء الموسيقى واتساقه، وهو ما انتهى بالكلاسيكيين إلى ابتكار النماذج الموسيقية المحددة الأجزاء فى بنائها والتى لا تحاكى الطبيعة بل تعمد إلى التعبير الرمزى، فصاغوا الجانب الأعظم من موسيقاهم فى نموذج الصوناته والسيمفونية اللتين أصبحتا النموذجين السائدين فى معظم المؤلفات الموسيقية إلى عصرنا الحالى.

واتسع نطاق مفهوم «الصوناته» عند الكلاسيكيين بعد أن لم يعد قاصرا على النموذج المحدد الذى كان سائدا من قبل بل شمل السيمفونية باعتبارها صوناته كُتبت للأوركسترا، وكذلك الرباعية الوترية باعتبارها صوناته كُتبت لأربع آلات وترية، والكونشيرتو أيضا باعتباره صوناته لآلة منفردة بمصاحبة الأوركسترا، كماصيغت معظم «الافتتاحيات» وفق نموذج الحركة الأولى للصوناته. وعلى حين اقتصر إطلاق اسم الصوناته بصفة عامة على المؤلفات المكتوبة لآلة منفردة بمصاحبة الپيانو الذى ابتكره كريستوفورى حوالى عام ١٧١١ أو بدون مصاحبته، غدت الصوناته تُكتب لآلة واحدة تسمح إمكانياتها

بأداء المركّبات الهارمونية الكاملة كالپيانو، باستثناء الصوناته لآلة منفردة كالڤيولينه التى لا تسمح بأداء المركبّات الهارمونية إلا فى حدود معينة. أما فى حالة الآلات الميلودية البحتة أى التى تعجز عن عزف أكثر من صوت واحد فى وقت واحد كالفلوت والكلارينيت مثلا، فإن صياغتها الموسيقية تقتضى استخدام البيانو أو أية آلة هارمونية أخرى كالهارپ لملء الحيّز الهارمونى الذى تعجز أمثال تلك الآلات عن أدائه، ويكون للپيانو فى هذه الحالة دور متكافىء فى الأهمية مع الآلة المنفردة الأخرى إن لم يفُقها فى الأهمية ولا يُعدّ مجرد آلة مصاحبة.

والصوناتا هى التكوين الدرامى فى مجال الموسيقى. وقد تكون الصوناتا مؤلّفا مستقلا من ثلاث إلى أربع حركات يضمّها جميعا مقام واحد، وإن استقلت كل حركة بذاتها من حيث البناء Structure والسرعة Tempo والإيقاع Rhythm والطابع الوجدانى Mood، أو قد تكون الصوناتا الحركة الأولى فقط من السيمفونية أو الكونشيرتو، إذ يصاغ كلاهما فى قالب الصوناتا. وتتكون الصوناتا عادة من موضوعين موسيقيين مختلفى المضمون، يتفاعلان ويتداخلان ليُعاد عرضهما فى تلخيص يُعيد أصل الموضوع إلى وجدان المستمع. ويُطلق اسم الصوناتا على الأعمال الموسيقية التى تُكتب للپيانو المنفرد أو آلة النفخ المنفردة أو الآلات الوترية، والتى تعزف عادة بمصاحبة إحدى الآلات ذات لوحات المفاتيح. والواقع أن جميع المؤلفات للآلات الموسيقية التى تنتهج قالب الصوناتا سواء أكانت موسيقى للحجرة أو سيمفونية أو كونشيرتو هى فى حقيقة الأمر صوناتات وإن سُميّت بأسماء مختلفة تكون رهن ما تضمّه من عدد آلات مجموعات العزف، فتسمّى مرة ثلاثية Trio ومرة رباعية Quartet أو خماسية Quintet أو أوركسترا سيمفونيا. وكان هايدن وموتسارت هما أول من ابتكر الصوناتا الكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر إلى أن أدخل عليها بيتهوڤن فى القرن التالى تعديلاته فصاغ ما يُعرف «بالحركة الموسيقية فى قالب الصوناتا» التى تتكون من ثلاثة أقسام: العرض Exposition والتنمية أو التطوير Development ثم الإعادة Recapitulation يليها أحيانا قسم رابع يسمى المقطع الختامى أو التقفيلة Coda.

وفى البداية أطلقت كلمة «السيمفونية» على افتتاحية الأوپرا الإيطالية فى القرن الثامن عشر التى كانت تتشكل من ثلاث حركات: سريعة وبطيئة وسريعة، ثم أُطلقت بعد ذلك على المقطوعة الموسيقية التى تُعزف تمهيدا لعمل غنائى أو التى تجىء فى ثنايا الإنشاد الشعرى. ومنذ عهد هايدن الذى يقال له «أبو السيمفونية» أصبح هذا اللفظ يعنى عملا أوركستراليا ضخما قائما بذاته مكونًا من عدة «حركات» Move-ments هو فى حقيقة أمره صوناتا للأوركسترا. وأخيرا أصبح يطلق على ما نعرفه اليوم باسم السيمفونية التى هى قمة التأليف الدرامى فى مجال الموسيقى. وما من شك فى أن هايدن هو صاحب الفضل فى بلورة قالب السيمفونية من ناحية، وفى تطوير فن التوزيع الأوركسترالى من ناحية أخرى. وكانت أعماله

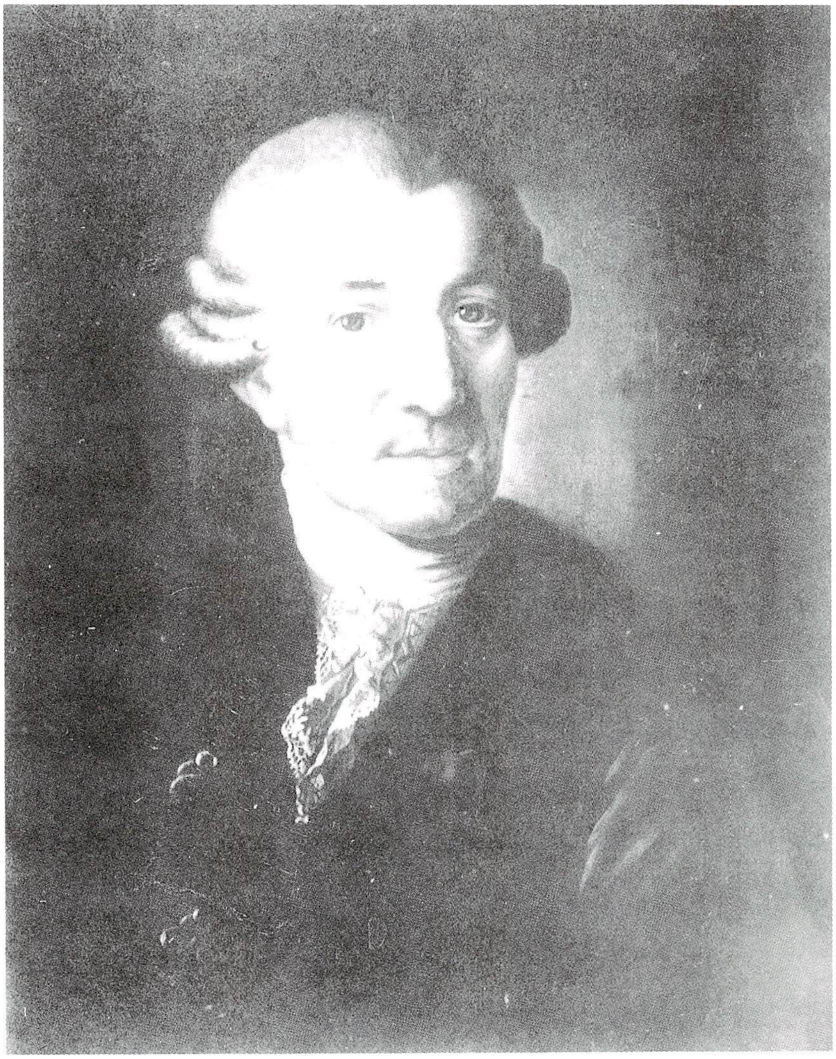
هى المدرسة التى لقن عنها موتسارت وبيتهوڤن وسائر مؤلفى التراث الموسيقى، فهو البادىء باستخدام «الوحدة أو الخليّة اللحنية» Motif، وهى لحن قصير مميَّز له شخصية إيقاعية هى وحدها التى تتيح للمؤلف تشييد بناء موسيقى لا نهائى بتكبيره أو تصغيره أو قلبه أو عكسه والانتقال به فى مقامات عديدة إلى غير ذلك من أساليب التأليف الموسيقى وإمكاناته. وحين ارتقى هايدن بالأسلوب السيمفونى الكلاسيكى إلى ذروة الكمال كان عمره قد قارب ذروته، وإذا موتسارت يواصل العمل على نهجه ويُثريه شبابا ومرحا وتفاؤلا. وما لبث بيتهوڤن أن تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت وفق الإطار الكلاسيكى، وقدّم على نمطه سيمفونيته الأولى والثانية، ثم إذا هو يصّب فى هذا القالب البنائى المحدّد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثّفة حتى تميزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التى أضافت إلى إمكانيات قالب «السيمفونية» أبعادا جديدة لم يصل إليها هايدن الأستاذ الأعظم للكلاسيكية الذى كان يكبر موتسارت سنّا إلا أنه مات بعده بعد أن لقن عنه البساطة والرشاقة والأسلوب الكلاسيكى المتألق المتأنق، وهو ما اعترف به هايدن نفسه بكل تواضع رغم فحولته.

وتنتظم معظم السيمفونيات حركات أربع - وأحيانا خمس وهذا فى القليل النادر - أو حركة واحدة تتمازج فيها وتتداخل حركات عدة. وتعدّ الحركة الأولى هى الحركة الأساسية وتكون عادة أشد الحركات عمقا من ناحية الفكر الموسيقى، وهى التى تُضفى طابعها على السيمفونية كلها. وقد يتقدمها تمهيد بطىء أو لا يتقدمها، ثم ما تلبث الحركة أن تتخذ طابعها السريع Allegro والذى عادة ما يكون فى قالب الصوناتا أو ما أصبح يسمّى «قالب الحركة الأولى». وتكون الحركة الثانية ذات طابع غنائى هادئ متباطئ، وقد تكون الحركة الثالثة من نوع «المينويت» أو السكرتسو*. وعادة ما تكون الحركة الرابعة مثل الأولى ذات طول ملحوظ وإنما أشد خفّة منها وفى صيغة الروندو أو قالب الصوناتا أو أى طابع آخر يتفق ومقطوعة موسيقية طويلة.

وقد تُسمّى السيمفونية باسم ما كما هى الحال فى السيمفونية الريفية [السادسة] لبيتهوڤن والسيمفونية الشّاجية [السادسة] لتشايكوڤسكى وسيمفونية جبال الألپ لريتشارد شتراوس، كما قد تتضمن مقاطع غنائية فردية أو جماعية كما هى الحال فى السيمفونية التاسعة لبيتهوڤن ومعظم سيمفونيات جوستاف، مالر. وأحيانا يُقصد بالسيمفونية التعبير عن فكرة أدبية أو درامية أو تصويرية كما هى الحال فى السيمفونية الخيالية لهكتور برليوز التى تحمل عنوانا «مراحل من حياة فنان»، وهى نموذج «للموسيقى ذات البرنامج» التى يُعدّ فيها «القصيد السيمفونى» وليد السيمفونية.

---

* Scherzo . حركة ذات حيوية تطورت على أيدى هايدن وبيتهوڤن بصفة خاصة من حركة «المينويت» التى كانت مستخدمة فى الحركة الثالثة من السيمفونية وفى الرباعى الوتري. . الخ. وتزيد سرعة السكرتسو على سرعة المينويت مرات ثلاثا، وكلتاهما ثلاثية الإيقاع. ومعنى كلمة سكرتسو مُلحة أو دعابة، غير أنه ليس من الضرورى أن ينطبق المعنى الحرفى لهذه الكلمة على حركة السكرتسو الموسيقية التى ينبغى أن تكون شدة السرعة هى أساسها بالإضافة إلى وجوب تجنّبها إثارة العواطف [م. م. م. ث.].



(لوحة ٧١) هايدن.

هايدن

هكذا لم تنبثق السيمفونية من نماذج موسيقى الآلات أو من قاعات الحفلات الموسيقية وإنما من «الافتتاحية» التى كانت تُعزف فى الأوبرا الإيطالية فى أول عهدها وتسمى «سيمفونيا تتصدّر الأوبرا»(٧٤٣). واشتملت هذه السيمفونيا - كما شكلها أليسّاندرو سكارلاتى - على ثلاث أجزاء سريع - بطئ - سريع. وما لبثت هذه الافتتاحية أن انفصلت عن الأوبرا وأصبحت تُعزف وحدها فى الحفلات الموسيقية وسُمّيت السيمفونية، ثم زيدت حركاتها إلى أربع كما سبق القول، فإذا أهم فرق الأوركسترا السيمفونى فى ذلك العصر فيما بين عام ١٧٤٣ و١٧٧٧ - وهى فرقة مدينة «مانهايم» - تقدم أعمالا جديدة للمؤلفين الذين سبقوا هايدن وموتسارت(٧٤٤) تتضمن عناصر مبتكرة مثل التصعيد التدريجى أو

التزايد المضطرد* فى شدة العزف «الكريشيندو» والتخافت التدريجى المقابل «الديمينويندو»، وذلك من خلال التجارب الجديدة فى إمكانيات التأليف الموسيقى الواعى والتوزيع الأوركسترالى المدروس، إلى جانب تعديلات تراوحت بين الشدة والاعتدال والضعف عند صدور الأصوات أثناء أداء الألحان. وقد صاغ هؤلاء المؤلفون النسيج الموسيقى العام فى سيمفونياتهم بأسلوب الميلودية الواحدة بصحبة إطارها الهارمونى، فكان أقرب إلى أسلوب الأوبرا الغنائى الخفيف منه إلى الأسلوب الكونترابنطى الثقيل. ثم جاء هايدن وموتسارت فأتمّا بناء أسلوب السيمفونية بالتدريج وفق هذا الأساس المبسّط، على نحو ما نرى فى سيمفونية هايدن رقم ٨٨ من مقام صول الكبير التى كتبها عام ١٧٨٧ وبلغ فيها الذروة فى كمال الإبداع (لوحة ٧١). وتستهل هذه السيمفونية بتصدير بطئ يتضمن جملتين تتحول الثانية منهما إلى الموضوع الأساسى فى الجزء السريع الذى يلى التصدير، وهو مصوغ من لحنين متعارضين فى الطابع يستعرضهما هايدن ويتناولهما بالاستطراد والتفاعل، ثم يوجز استعراضهما مرة ثانية بما يُشعرنا بالختام (الفقرة ١٣١ من التسجيل الموسيقى). ويتشكل الجزء الثانى من السيمفونية من لحن عريض بطئ التدفق يستخدم فيه هايدن الميلودية كقاعدة لعديد من التنوعات المتتابعة غير المألوفة، إذ هى ليست تنوعات بالمعنى الدقيق بل هى ميلودية ثابتة لكأنها مشاهدات من زوايا مختلفة لمنظر واحد توشّيها تعليقات زخرفية متغيرة شبيهة بالدانتيللا. ويُعد الجزء الثالث «مينويتو» من أشهر مؤلفات هايدن من هذا النموذج، ويتألف من قسمين يتكرران، تتتابع فى القسم الأول دقات طبول خافتة وكأنها دعابة، ثم تتلو «المينويتو» ثلاثية جميلة تعبر عن فتاة نمساوية ترقص خجلة بمصاحبة موسيقى ريفية. ويأتى ختام السيمفونية سريعا نشطا مصوغا فى نموذج الروندو ومشتملا على لحن بالغ الخفة والرشاقة يتكرر ثانية بعد أقسام استطرادية لا يجرى الاستطراد فيها بألحان جديدة بل بمواد من نفس اللحن المتكرر على غرار الاستطراد فى نموذج الصوناته. ويضاعف من سحر اللحن تكرار عنصرى الشدة والخفوت المفاجئ، ولعل هذا الختام هو أروع النهايات الموسيقية التى وضعها هايدن. ونستطيع بالمثل أن نلمس مدى إسهام موتسارت فى بناء أسلوب السيمفونية من الحركة البطيئة فى سيمفونيته رقم ٤٠ من مقام صول صغير التى تعدّ من الحركات النادرة المصوغة من نموذج «ألليجرو الصوناته» فهى تنطوى على «عرض» موضوعين متعارضين فى طابعهما وعلى «تفاعلهما» ثم على «تلخيصهما» بما يوحى بالختام، وقد استغل موتسارت فيها الأسلوب الكونترابنطى بلمسات فريدة فائقة الجمال (فقرة ١٣٢ من التسجيل الموسيقى). وأخيراً بلغت السيمفونية قمة تطورها على يد بيتهوفن فإذا هى تقطع كل صلة بنشأتها من الأوبرا، واتسع

* Crescendo . التزايد المضطرد فى شدة العزف من خلال إمكانيات التأليف الموسيقى والتوزيع الأوركسترالى وعكسه التخافت Diminuendo [م.م.م.ث].

نموذجها كما انفسح مجالها الشعورى، وتألق عزف الأوركسترا فى أسلوب جديد غير مسبوق. وما من شك فى أن الفضل الأكبر يرجع إلى هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) فى تشكيل أسلوب السيمفونية وتحديد شكلها فى هذه المرحلة الهامة من التاريخ الموسيقى.

وقد بدأ هايدن محاولاته فى التأليف الموسيقى عندما كان فى الثامنة من عمره، وفى نهاية حياته كان قد خلّف منجزات ضخمة فى مختلف أنواع التأليف الموسيقى تميزّت بقيمتها الفنية والتاريخية العظيمة. ومن هذه الأعمال: ١٦٣ صوناته للبيانو، و٣٥ ثلاثية للبيانو والفيولينه والتشيلو، و٣ ثلاثيات للبيانو والفلوت والتشيلو، و٣٠ ثلاثية للآلات الوترية، و١٢ صوناته للبيانو والفيولينه، و١٧٥ مقطوعة صغيرة للفيولا داجامبا، و٧٧ رباعية وترية، و٢٠ كونشرتو للبيانو والأوركسترا، و٩ كونشرتات للفيولينه والأوركسترا، و٦ كونشرتات للتشيلو والأوركسترا، و١٢٥ سيمفونية بقى منها ١٠٤ وفُقد الباقى، و٢٤ أوپرا و١٤ قداساً، وأعمال دينية أخرى منها الأوراتوريو الشهير المسمّى «الخليقة»[٧٤٥] (١٧٩٨) والأوراتوريو المسمّى «الفصول الأربعة»[٧٤٦] (١٨٠١) الذى يعدّ من أعظم الوثائق الموسيقية فى هذا المجال من التأليف الموسيقى. وفى الحق إن ما تركه هايدن للبشرية من تراث موسيقى خالد تستمتع به الملايين هو الذى أدى إلى التطوير الموسيقى الذى قام على أكتاف بيتهوڤن من بعده.

عمل هايدن مدة ثلاثين عاما قائدا للأوركسترا بقصر الأمير أسترهازى بمدينة أيزنشتات بالنمسا بالقرب من حدود المجر فى منطقة زاخرة بجمال الطبيعة، فإذا هو يرتبط بالطبيعة التى تركت فى نفسه أثرا بالغاً انتقل إلى موسيقاه وإذا هو يوشّيها بالألفة والبساطة والأصالة والمرح. وكُنّى هايدن «بأبى السيمفونية» كما سبق القول وذلك لفضله الأكبر على بلورة قالبها من ناحية، وعلى تطوير فن التوزيع الأوركسترالى من ناحية أخرى. كذلك نضج على يديه قالب الصوناته وقالب الرباعية الوترية وقالب موسيقى الحجرة، وامتازت موسيقاه الأوركسترالية بوجه عام - بأسلوبها المتطور وقتذاك - بقرب الشبه بينها وبين موسيقى الحجرة.

ومع اكتمال بناء السيمفونية نشأ الأوركسترا السيمفونى مختلفا عن أوركسترا عصر الباروك، إذ بات يتميز بالتنوع داخل كل فصيلة من فصيلتى الآلات الموسيقية وهما: فصيلة الأسرة الواحدة وفصيلة الأسر المختلفة، وكانت كلٌ من أسرة الوتريات وأسرة المزامير المزدوجة الريشة [من فصيلة الأوبوا] تضم مجموعة مختلفة الأحجام والطبقات الصوتية أكبر عددا مما يضمّها الأوركسترا الحديث.

الفصل العاشر

القرن التاسع عشر

أساليب القرن التاسع عشر

سپونتينى

ظفرت الموسيقى باهتمام الحكومات التى تعاقبت فى أعقاب الثورة الفرنسية فى سائر أنحاء أوربا بعد أن حلّت الدولة محل الطبقة الأرستقراطية المنهارة فى تشجيع المؤلفين الموسيقيين وعازفى الأوركسترا ومغنّى الأوپرا، وإذا ناپليون يشرف بنفسه على جميع شئون الأوپرا حتى أثناء وجوده فى جبهات القتال إذ كان يرى أن الموسيقى تستأثر من بين الفنون الجميلة بسطوتها على المشاعر وهو ما يحفز الحاكم والمشرّع على تشجيعها، كما كان يؤمن فى الوقت نفسه بضرورة استغلال الدولة للفنون التى تملك التأثير على الجماهير فدفع بفرقته الموسيقية العسكرية الخاصة للعزف فى الاحتفالات التى تؤمّها الجماهير والمناسبات الشعبية، كما عنى بالأوپرا الإيطالية فاحتضن كلاً من «پايزيللو»(٧٤٧) الذى كتب له موسيقى «صلاة الشكر»* التى أقيمت احتفالاً بإبرام اتفاق الكونكوردا(٧٤٨) مع الڤاتيكان، وسپونتينى(٧٤٩) الذى وضع أوپرا سادنة المعبد «الڤستاله»(٧٥٠) [والڤستالات هنّ الكاهنات العذارى الواهبات أنفسهن للربة ديانا] التى أضافت مزيدا من الابتكار فى مجال الإخراج الأوپرالى، وإن لم تضف شيئًا إلى المقوّمات الدرامية الموسيقية لنموذج الأوپرا نفسه مثل إضافات موتسارت البارعة وختاماته الحافلة لكل فصل ومشهد من فصول الأوپرا ومشاهدها. وإذا أوپرا سپونتينى تمهّد الطريق أمام ميير بير(٧٥١) لتقديم أوپرات «الإخراج الحافل»(٧٥٢) التى تعتمد على روعة المظهر الخارجى المُبهر. وكانت أوپرا «الغادة الطاهرة» أو سادنة المعبد التى تصور الصراع الدفين فى أعماق عذراء عفيفة بين

---

* Te Deum . صلاة الشكر أو تسبحة الشكر فى القداس الدينى. ويُعزف نشيد الحمد أو الشكر فى الكاتدرائيات والكنائس والاحتفالات، وقاعات الكونسير، ويشترك فيه المغنّون المنفردون والكورال والأوركسترا على غرار الأوراتوريو [م. م. م. ث].

(**لوحة ٧٢**) بيتهوفن.



رغبتها فى الاستمتاع بحياتها الخاصة وبين ولائها للدولة، تنطوى على مشاهد رائعة محرّكة لحماسة الجماهير وإعلاء لشأن النصر فى المعارك، و«مارشات» عسكرية تدوّى فيها الآلات النحاسية ولاسيما النفير العسكرى، ومجموعات كورالية ضخمة. وقد جرى عرضها ونابليون فى قمة انتصاراته واستمر عرضها الأول فى باريس مائة ليلة متتابعة (فقرة ١٣٣ ا، ب من التسجيل الموسيقى).

بيتهوڤن

شرع بيتهوڤن (لوحة ٧٢) الذى تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت ضمن الإطار الكلاسيكى بأن قدّم على نمطه سيمفونيته الأولى والثانية، فإذا هو يصبّ فى هذا القالب البنائى المحدد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثّفة حتى تميزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التى وسّعت حدود أقسامها وزادتها عمقًا عن حدود أقسام سيمفونيات موتسارت وهايدن الكلاسيكية.

وقد أطلق بيتهوڤن على سيمفونيته الثالثة اسم سيمفونية «البطولة»، وهى التى كتبها إعجابًا بشخصية نابليون أيام كان قنصلا بحكومة الإدارة «الدير يكتوار»[٧٥٣] ثم ما لبث أن ضرب بعد ذلك بريشته على اسم نابليون حتى كاد أن يمزق الصفحة الأولى وكتب بديلا عن اسمه «سيمفونية بطولية كُتبت لتمجيد ذكرى رجل عظيم» بعد ما نصب نابليون نفسه إمبراطورًا وفرض على وطنه والدول التى

غزاها حكمًا استبداديًا مطلقًا. غير أن تشابه اللحن الأساسى للموضوع الأول فى الحركة الأولى الذى يستهل به السيمفونية ويرمز إلى البطولة مع لحن افتتاحية موتسارت «باستيان وباستين» الذى يُحتمل أن بيتهوڤن قد استعاره منه يرجّح أن فكرة البطولة قد راودت بيتهوڤن بعيدًا عن إعجابه بنابليون. ثم إن مفهومه عن البطولة كما نلمسها من موسيقاه ليست هى بطولة المعارك الحربية بل بطولة الإنسان فى صراعه النبيل للظفر بحريته، وهو ما تجلّى فى محاولته الأولى فى مجال الموسيقى المسرحية إذ صوّر فى باليه «پروميثيوس» تماثيلين بعثت فيهما الحياة «شعلة المعرفة المقدسة وقدرة الإنسان على الابتكار». كما عاد إلى تأكيد هذا المعنى فى افتتاحياته الموسيقية لبعض المسرحيات التى انفصلت عنها فيما بعد لتُعزف مستقلة فى قاعات الاستماع الموسيقى كافتتاحية «كوريولانوس» التى يصوّر فيها الصراع الوجدانى الذى اعتمل فى نفس كوريولانوس الحانق على روما لأنها لم تكافئه على انتصاراته بانتخابه عضوا فى مجلس الشيوخ فانطلق يستعدى الڤولسيين على بلاده. وتصوّر الافتتاحية لحظة درامية فى حياة كوريولانوس حين توجّهت إليه أمّه ڤولومنيا(٧٥٤) على رأس وفد من سيدات روما تحاول أن تثنيه عن عزمه. وبعد حوار طويل يقتنع بضرورة التضحية بحياته فيُلقى بنفسه من أعلا صخرة طارپيا (فقرة ١٣٤ أ من التسجيل الموسيقى). ومرة أخرى يؤكد بيتهوڤن فلسفته التى تدور حول بطولة الإنسان فى افتتاحية «إيجمونت» التى تصوّر بسالة شعب كافح فى سبيل رفع الظلم عن كاهله، وتنتهى بإعدام الكونت إيجمونت بطل الوطنية وزعيم المجاهدين ضد حكم دوق ألبا الإسپانى (فقرة ١٣٤ب من التسجيل الموسيقى).

لقد ارتبط بيتهوڤن فى موسيقاه بأسمى الأهداف الإنسانية معبّرا عن إيمانه بالحرية والإخاء والمساواة فى جميع نماذجه الموسيقية، مضيئا الطريق أمام الإنسان للانطلاق فى ركب التقدم والارتقاء. على أنه قد استهجن الأحداث الدرامية الدائرة حول الوقائع الغزلية والخيانات الزوجية فى أوپرتى موتسارت «زواج فيجارو» و«دون چيوڤانى» برغم إعجابه بهما، إذ رأى فيهما اتجاهاً معيبا من الناحية الأخلاقية، ولهذا جعل أوپراه الوحيدة «فيديليو» تنبض بوفاء «ليونورا» لزوجها فلورستان، فإذا هى تخوض مغامرة جريئة تخلّصه من السجن وتنقذه من الإعدام. وكم تألق بيتهوڤن حين بعث الروح الكامنة وراء هذه الأهداف فى موسيقاه دون أن يلجأ إلى برامج تصويرية، فارتفع بموسيقاه دون إضعافها بإخضاعها لمقتضيات مشاهد تصويرية أو برامج خارجة عن سياقها الموسيقى وأفكارها الموسيقية المطلقة، وهو المنحى الذى يدعوه النقاد «روح بيتهوڤن» التى تجلّت بكل عنفوانها فى سيمفونيته التاسعة والتى ابتغى ڤاجنر - كما يذهب إرنست نيومان - نقل روحها إلى الأوپرا فإذا هو يبتكر «الدراما الموسيقية».

وتُجسّد السيمفونية الثالثة البطولية اللحظات المثيرة التى يمرّ بها البشر فى حياتهم، وتعكس صورة الصراع المرير بين الاتجاهات المتعارضة، بين السلبية والإيجابية، بين الاستسلام والتّحدى، كما تُعلى من شأن انتصار الروح على المادة، والإرادة على الانهزامية، وانتصار الإنسان على القهر والقمع. ويتجلّى معنى البطولة فى روحها وطابعها وفى ألحانها ونسيجها الموسيقى ومعالجة أفكارها الموسيقية.

كما تتوازن حركاتها مع بعضها البعض بالرغم من استطرادها بما يجاوز طول حركات السيمفونيتين السابقتين. وتتميز التقسيمات الفرعية لكل حركة بدقة التوازن بين بعضها البعض، وبالمضمون الموسيقى المكثّف المتسق مع الحدود البنائية، وهو ما عجز عنه جميع مؤلفى السيمفونيات الرومانسيين الذين ترسّموا خطاه فى ضخامة الحدود وفشلوا فى إقامة التوازن بين حركات السيمفونية. وتختلف حركات السيمفونية الأربع عن نظائرها فى السيمفونيتين السابقتين، إذ تتميز الحركة الأولى بطابع القلق الذى يتجلّى فى موسيقاها وبضخامة حدودها البنائية لنموذج الحركة السريعة للصوناته بأقسامه الثلاثة: العرض والتفاعل والتلخيص، فإذا قسم التفاعل يشتمل على مائتين وخمسة «مازورات»، كما طال ذيل ختامه* حتى تحوّل إلى تفاعل ختامى استنفذ مائة وأربعين مازورة، وهو ما دفع الأديب الفرنسى رومان رولان إلى وصفه بـ: «الجيش الهائل للروح الذى لن يتوقف حتى تطأ أقدامه شتى أنحاء الأرض» (فقرة ١٣٥ من التسجيل الموسيقى). وتتضمن الحركة الثانية البطيئة «المارش الجنائزى» فكرة تمجيد البطولة، التى يُعدّ إدخالها فى عالم السيمفونية المجرّد أمرًا فريدًا وإن كان شائعًا فى عالم التصوير والنحت والشعر والمسرح والأوبرا (فقرة ١٣٦ من التسجيل الموسيقى). على أن هذا التمجيد يعدّ هنا مرثية مشبوبة لبطل الإنسانية الذى يضحى بحياته فى سبيل الأهداف السامية التى كافح فى سبيلها باعتباره ممثلا للجماعة البشرية، فهو تعبير جماعى مطلق لا يقتصر على بطل فردى معين رغم ما تنطوى عليه كل خطوة تقدمية للبشرية من مآس فردية أو جماعية. وينبض الإيقاع الرصين فى هذه الحركة وأنغام المارش المكتومة بما كانت البطولة تكابده فى عصر بيتهوڤن والعصور السابقة عليه، وبالعذاب الذى عاناه سقراط وأضرابه واستشهادهم بأيدى مجتمعاتهم التى عجزت عن إدراك أهدافهم ورسالتهم، فإذا الموسيقى تبلغ فى القسم الأوسط من هذه الحركة ذروة عنفوانها لتذكّر المستمع بارتباطها بالبطولة الإنسانية.

ويحمل الجزء الثالث من السيمفونية اسم «سكيرتسو» [أى المُلحة أو الدعابة] تعبيرًا عن نموذج الموسيقى الخفيفة النشطة الذى ابتكره بيتهوڤن وأدخله على صوناتته الأولى للپيانو وموسيقاه للحجرة، والذى يُعدّ استخدامه له بدلاً من المينويتو التقليدى إجراءً ثوريًا فى عصره. وقد اكتشف بيرليوز فى إيقاعات هذا الجزء النشطة إشارات مسرحية توحى باحتفالات المحاربين الإغريق حول أضرحة زعمائهم وقادتهم على نحو ما جاء «بالإلياذة». وقد استبدل بيتهوڤن السكيرتسو بالمينويتو، لأن المينويتو - رقصة النبلاء والأمراء - كانت ذات سرعة معتدلة تسمح لأفراد الطبقة الراقية بالحركة وتتيح لهم الرقص على إيقاعاتها. أما السكيرتسو فهو وإن كان يشبه المنيويتو تمامًا فى بنائه إلا أنه يختلف عنه فى طابعه وسرعته، إذ تبلغ سرعته ما يقرب من ثلاثة أضعاف سرعة المنيويتو وهى سرعة لا يستطيع معها النبلاء الرقص بأجسادهم البدينة المترهّلة، ومن ثم أصبح السكيرتسو الذى يرمز معناه إلى حياة الفلاحين البسطاء من

* Coda . هى فقرة ختامية متميزة بمعالمها الواضحة عن البناء الموسيقى الأساسى تُضاف إلى نهاية العمل الموسيقى أو الحركة الموسيقية [م. م. م. ث].

دعابة ومرح ومزاح أمرًا مفروضًا على أفراد الطبقة الراقية كفنٍ موسيقى مستقل لا كفنٍ وظيفته الاستجابة لرغباتهم والخضوع لأهوائهم.

ويشمخ بناء الجزء الختامى وكأنه قوس نصر منيف تمرّ من تحته البشرية جمعاء متحررة منتشية بانتصارها. وقد استعار بيتهوفن لحنه من آخر رقصات موسيقى الباليه التى كتبها لمسرحية «بروميثيوس» وهو اللحن الذى صاغه فى صورة تنوعات للبيانو تمثل رقصة ريفية بسيطة لشدة ارتباطه بفكر بيتهوفن وتعبيره عن التفاؤل المرتبط بشخصية «بروميثيوس» نموذج الكمال الخلقى والفكرى والأهداف النبيلة، ولا غرو فقد صوّرته الأسطورة على أنه أول من تحدّى الآلهة فانتزع قبسًا من الشعلة المقدسة بموقد الأوليمبوس ليُنير به أذهان البشر ويحرّرهم من آثار الجهل فأنزلت به الآلهة أشد العقاب وأقساه، ومن ثم صار بروميثيوس رمزًا للطاقة الخلاقة. ويبدأ جزء الختام بجملة استهلالية ذات طابع ملتهب كتمهيد قوى للهيكل البنائى المستعار من قرار لحن باليه بروميثيوس، والذى يحدد المركز المقامى لجزء الختام الذى تدور من حوله التحويرات المقامية فى الموسيقى. وهو يبدو أول الأمر فى صورة تكاد تخلو من الهارمونية ولا يلبث أن ينضم إليه صوت ثان فثالث ثم رابع مع تزايد الوحدات الإيقاعية داخل المازورة الواحدة، وتستمر الموسيقى على هذا المنوال ستًا وسبعين مازورة يعود بها اللحن البروميثيوسى الأول ليطفو من جديد. وينطوى الختام على الصيغة الدائرية[٧٥٥] لمجموعة من التنوعات المتفاوتة فى الطول والمتعارضة مع بعضها البعض، فيمسك بيتهوفن بهذا اللحن البسيط ولا يفتأ يجرى عليه تحوّلات ديناميكية تتراوح بين الخفوت والشدّة كى يكشف عن أبعاد هذا اللحن الرائع بطريقته المعهودة وبقدرته الفذة حتى يصل إلى ذروة الانتصار النهائى للبطولة الإنسانية (فقرة ١٣٧ من التسجيل الموسيقى).

ومع أن ختام هذه السيمفونية لا يرقى - برغم طوله وضخامته - إلى الكمال الذى حققه بيتهوفن فى ختام السيمفونيتين الخامسة والتاسعة إلاّ أن هذه الأجزاء الختامية الثلاثة هى أعظم ما كتبه بيتهوفن من نموذج الختام السيمفونى، متطوراً من ختام السيمفونية الثالثة إلى الخامسة ثم التاسعة. وكما تشترك ثلاثتها فى وحدة المضمون وهى انبعاث روح التحرر الإنسانى، فهى تبدأ جميعها بما يشبه الألحان الشعبية المألوفة، فيبدأ ختام سيمفونية البطولة بلحن شائع من ألحان الرقص الريفى، ويبدأ ختام الخامسة بلحن المارش البسيط، ويبدأ ختام التاسعة بصورة نشيد سلس مترع بالحيوية. ولقد بلغت هذه السيمفونيات الثلاث ذروة درجات الحماسة فى بنائها، وعمدت إلى تغيير أسلوبها بالالتجاء إلى التنوعات العديدة، والإنسلاخ المؤقت عن صورتها الأصلية، والانتقالات الهارمونية بين مختلف المقامات الواسعة المدى، وتعدد التلوينات الأوركسترالية، فإذا هى تعبّر عن الجماعة البشرية كلها، وترسم بمختلف المستويات الموسيقية صورة عامة للحياة الإنسانية بأسرها، وهو ما تؤكده حركات الختام فى السيمفونيات الثلاث (فقرة ١٣٧، وفقرة ١٣٨ من التسجيل الموسيقى). وعلى الرغم من هذا فإن ختام السيمفونية التاسعة

(فقرة ١٣٩ من التسجيل الموسيقى) يطالعنا بعاصفة مدوية لموسيقى جدّ سريعة غير أنها لا تتلبث غير زمن وجيز. وهنا يبدو بيتهوڤن وكأنه - بعد أن استنفذ قدرته على الابتكار فى الأجزاء الثلاثة الأولى من السيمفونية - لا يزال غير مطمئن إلى ما حققه، وبات عليه أن يمضى فى رحلته المقدسة طارحًا جانبًا ما يساوره من هَمّ وحزن ليستلهم فى تعبيراته أحاسيس البهجة والغبطة فيوجز لنا ما سبق أن عرضه علينا فى كل جزء من الأجزاء الثلاثة السالفة فى بضع عبارات موسيقية، ثم يسوق فى إثر هذا التعبير الموجز عن كل جزء جملة موسيقية فى أسلوب خطابى إلقائى تعكف على أدائها مجموعتا التشيللو والكونتراباص. وتمثل هذه الجملة الموسيقية مقابلاً يعارض به الجمل الثلاثة الموجزة، فيبدأ بخشونة تعارض الجملتين الأوليين ثم يجنح إلى النعومة فى معارضته للجملة الثالثة فى حركة موجزة وبطيئة. ويبدأ الإنشاد بصوت مغن من طبقة الباص منفردًا بقصيدة شيللر، «نشيد الفرح»*:

«إيهٍ أيها الفرح.
يا سليل إليزيوم.
منك كان النور المقدس.
وبنارِك القدسية تطهّرنا.
وإلى محرابك مسعانا.
بك اجتمع البشرُ على إخاء،
بعد أن فرّقتهم الأهواء
التى ورثوها شرورًا عن الآباء.
وغدًا الناس إخوانًا
يُظلّهم جناحاك الوادعان.
للملايين من البشر تتّسع صدورنا.
وإليكم - إخوتنا - فى العالم بأسره.
نُهدى قبلاتنا.
إن وراء قبة النجوم
أبًا يحمل الحب لنا جميعًا.

***

* ترجمة بتصرف لصاحب هذه الدراسة.

ألا فليشاركنا فرحتنا.
من أصْفَى للناس جميعا قلبه،
واصطفى له من الصّبايا محبوبة.
ثم مَنْ كان ذا قلب ينفسح للعالم كله.
وليبق بعيدًا عن مشاركتنا تلك الفرحة
ذاك القاصر عن مشاركتنا هذا كله.
إن ما فى الوجود أجمع من ودّ وتراحم
لكفيل بأن يعبّد الطريق إلى النجوم،
إلى الغيب المجهول،
حيث ملكوت ربّ الأرباب.
والخلق أنّى كانوا يرشفون الفرحة،
ـ خيارهم وأشرارهم ـ
من أثداء الطبيعة أمّهم.
عند موطىء قدميها يقفون،
تضمّهم جميعًا بمحبة،
محبة لا تصبو إلى غاية.
وتشملهم جميعًا بفرح،
فرح لا يُحرم منه حتى الدُّود.
وجه الربّ لا يُبصره غير ملاك.
فيا ملايين البشر
اركعوا واسجدوا
بين يدى الخالق.
فيما وراء النجوم عرشه
تطلّعوا إليه فى عُلاه
قانتين عابدين.

***

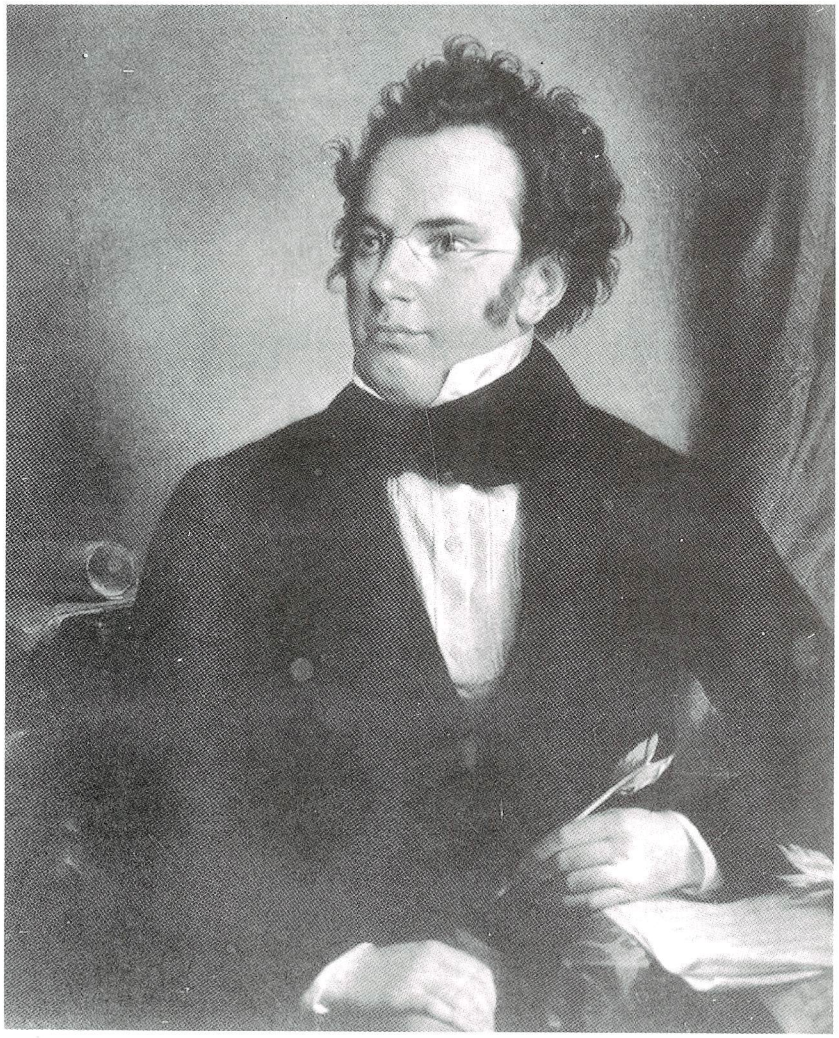
إيهِ أيها الفرح،
بكَ مسار الكون،
منذ كان.
فمن أحضان الطبيعة الأبدية،
كانت انطلاقة الربيع.
ومن البراعم تفتّحت الزهور.
و الشمس من عليائها
تُرسل سنابل أشعتها
متوهّجة بالبِشْر والفوز
وهى تشّق دروب الفضاء.
فلتختاروا دروبًا مثل دروبها تشقّونها
إذا شئتم أن تكونوا أبطاًلا
سعداء بالفوز الذى تُحرزون».

***

شوبيرت

يعدّ فرانز شوبيرت من رسل الرومانسية اللامعين، وقد ألّف جميع أنواع الموسيقى؛ ألّف السيمفونيات التى خلدت جميعا، وألّف الرباعيات الوترية وبقى حيًا منها اثنتان أو ثلاثة، وحاول كتابة الأوپرات والموسيقى المصاحبة للتمثيل المسرحى فلم يبق منها سوى «روزاموندة»، لكنه كتب «الأغانى الرفيعة»(٧٥٦) التى بقيت منها ٦٠٣ أغنية. وابتكر شوبيرت هذا النوع من الأغانى الذى يُطلق عليه اليوم النقاد اسم الأغنية الفنية أو الرفيعة وهى فى بنائها الموسيقى لا تتبع قواعد ثابتة فى صورة نموذج معين، وإنما يتبع فيها اللحن والموسيقى المصاحبة قصائد الشعر فى معانيها الظاهرة والباطنة على حد سواء. أما المصاحبة فهى مشاركة إيجابية لتوضيح المعنى ولهذا كانت الصلة بين الموسيقى وبين الشعر وثيقة إلى حد بعيد حتى خلقت بينهما نوعًا من الألفة الخاصة، كما أقامت بينهما وحدة سيكولوچية. وهذا ما يجعل لكل أغنية شخصيتها الموسيقية المختلفة عن الأخرى، وإن اشتركت جميعًا فى بعض الصفات المميزة لأسلوب شوبيرت وهى الجاذبية وثراء الميلودية والإيقاع البسيط الذى يشبه إيقاع الأغانى الشعبية إلى جانب الهارمونية السّويّة السَّلسة التى يبدو أنه كان يُعدّها بالسليقة دون جهد أو اصطناع، وتطغى على هذه الصفات روح عاطفية فتيّة زاخرة بالحياة تتجلى فى جميع أغانيه (لوحة ٧٣).

(**لوحة ٧٣**) شوبيرت.



ومن هذه الأغانى الرفيعة قصيدة «ملك، الحور»*(٧٥٧) ـ وهو ملك الموت فى بلاد الشمال ـ للشاعر جوته، وقد صاغها شوبيرت فى روعة تهزّ المشاعر وتشدّ الوجدان (فقرة ١٤٠ من التسجيل الموسيقى):

مَنْ الفارس فى هزيع الليل الأخير وسط الريح؟

أبٌ وطفله الصغير بين ذراعيه فى أمان

يشدّه إليه، يغمره بالدفء.

أى بنّى...

لماذا تُخفى وجهك فزعًا؟

أبتاه...

ألا ترى ملك الحور بتاجه وردائه....؟

* ترجمة بتصرف لصاحب هذه الدراسة.

بنّى، إنها سحابة ملونة...

أيها الغلام الرقيق، هلاّ نتبارى بألعاب شيّقة؟

هنالك الزهور اليانعة، ولك عند أمى رداء من ذهب

أبتاه ... أبتاه

ألا تتبيّن حضور ملك الموت...؟

لا شيء هناك يابنىّ سوى أوراق الشجر الذابلة ترتجف فى مهبّ الريح.

تعال أيها الطفل الرقيق، وسوف تسهر أميرات فاتنات على راحتك.

سيلهوْن معك، ويراقصنك، ويغنّين لك».

أبتاه، أبتاه، ألا تتبيّن بناتِ ملك الموت..؟

لا شيء يابنىّ هناك سوى شجرات هَرِمة يابسة.

أبتاه، أبتاه، إنه يُمسك بى... أغثنى... أغثنى...

اهتز جسد الأب، والجواد يركض كالريح،

والطفل الشاحب يُنهنه بين يديه...

وأمام الباب توقّف الأب

لاهثًا ينضح بالعرق

لكن الطفل بين ذراعيه...

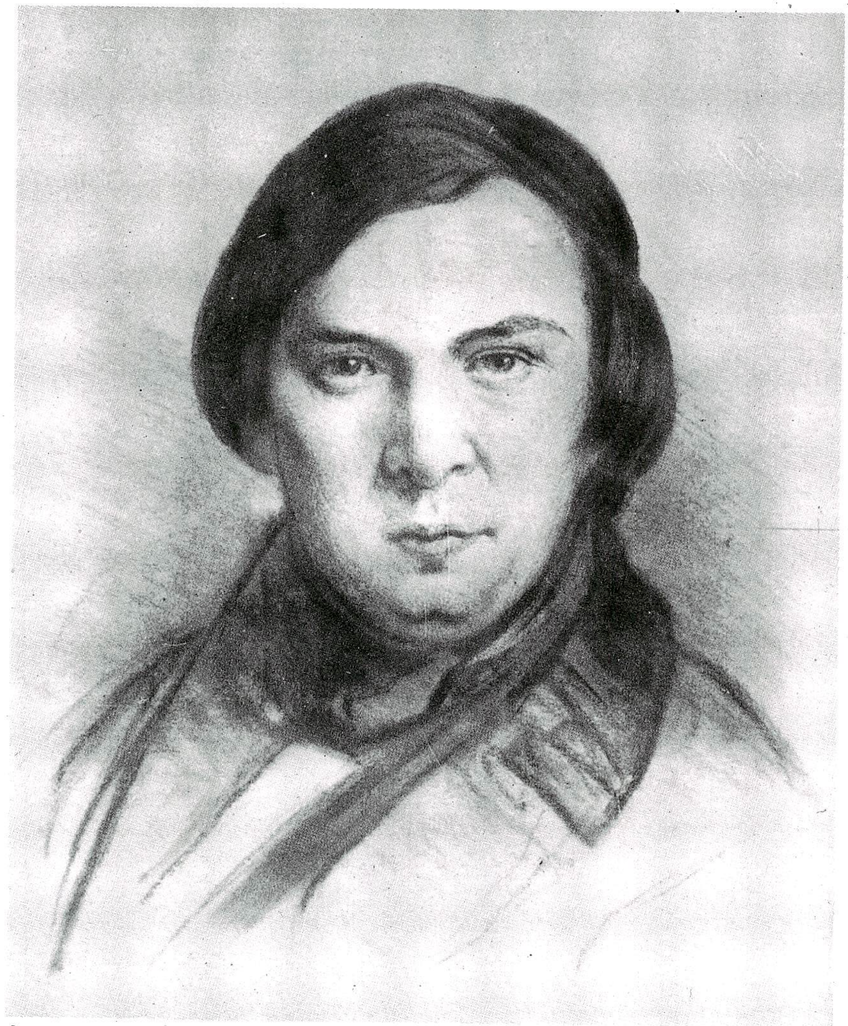
كان قد مات......

***

شومان

وعلى حين اتبع شومان (لوحة ٧٤) نهج شوبيرت فى الأغانى الرفيعة اختلف عنه فى مجال السيمفونية، إذ لم يلتزم بالسيمفونية الكلاسيكية كإطار بنائى يحتوى المضمون الموسيقى الرومانسى بل إن السيمفونية عنده تشبه القصة الخيالية فى طابعها الموسيقى وإيحاءاتها الخيالية. ومن هذه الناحية تعدّ من القصص الرومانسية، شأنها شأن قصص هوفمان الزاخرة بالأساطير والينابيع المسحورة وذكريات أحلام الشباب، و«ألحان الكورال» الدينية التى تُنشد فى الكنائس، وخيالات الحب وأغنياته - كما فى سيمفونية الراين «رقم ٣» بصفة خاصة - وذلك فى صورها الواقعية المحسوسة إلى جانب تصوير المناظر

(لوحة ٧٤) شومان.



الطبيعية للغابات والمراعى والبساتين والأزهار حين يداعبها نسيم الربيع العليل. ولا تشتمل سيمفونيات شومان من جهة أخرى - على حد قول ماكس جراف - على جزء بطىء الحركة فى عظمة ما كان يكتبه بيتهوڤن الذى نجد به الخط الميلودى الطويل المتدفق من أول المقطوعة لآخرها مشحونًا بقوة تعبيرية بالغة التركيز عن المشاعر كما فى سيمفونيته التاسعة، بل هو يصوغها فى هيئة مقطوعات قصيرة تشبه الموسيقى البَيْنية «إنترميدزو»*(٧٥٨)، ولقد أطلق هو نفسه هذه التسمية على الجزء البطىء الحركة فى سيمفونيته الرابعة، وذلك لانطوائه على طابع يصور لحظة عابرة من خطرات الخيال (فقرة رقم ١٤١ التسجيل الموسيقى).

وكانت لشومان أهمية أخرى فى عالم الموسيقى لا تقل عن أهميته كمؤلف، فقد كان يعمل بالصحافة ويرأس تحرير مجلة موسيقية تُعدّ مرجعًا للحياة الموسيقية المعاصرة له. ومن خلال نفوذه فى

* الموسيقى البينية هى مقطوعة موسيقية تتوسط الأوپرا حيث يكون المسرح عندها لا أفراد فيه، أو هى مقطوعة موسيقية قصيرة للعزف فى الكونسير [م.م.م.ث].

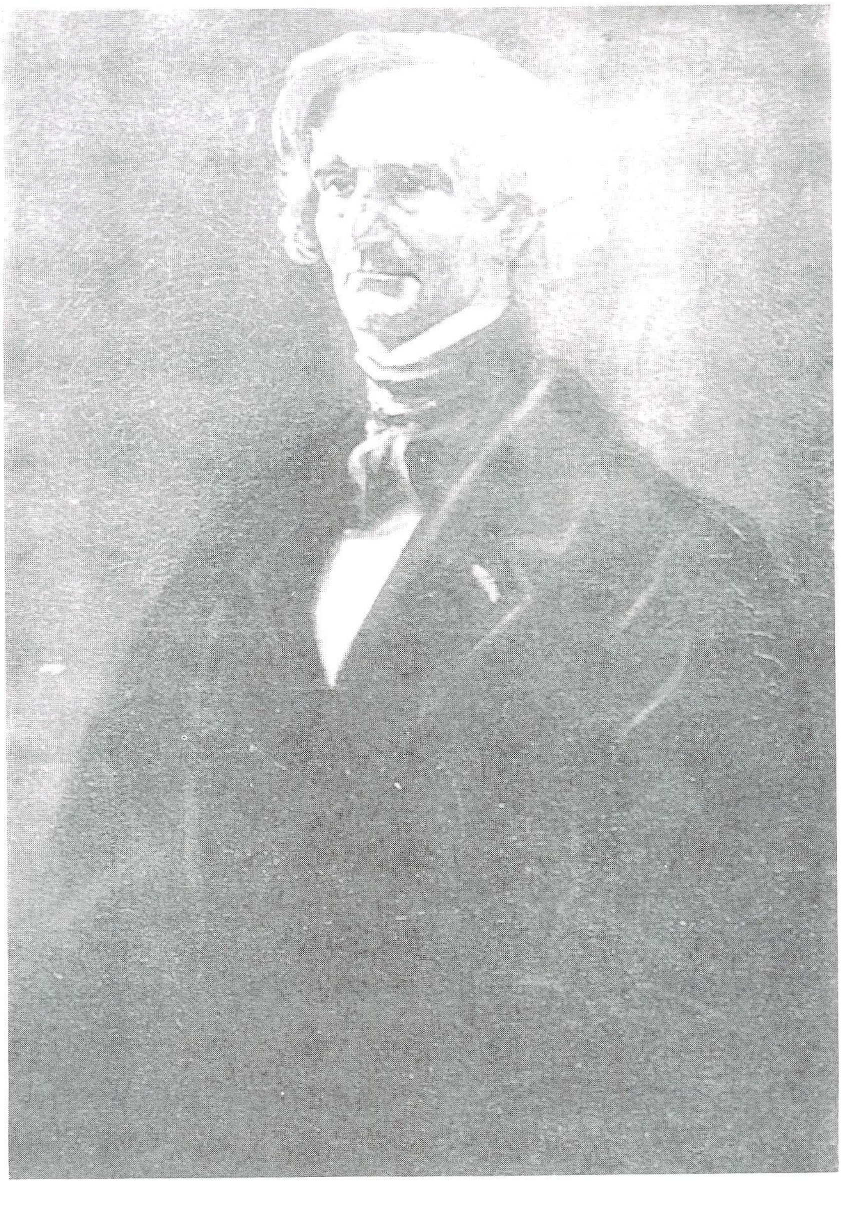
هذا المجال أدى خدمات جليلة للعديد من الموسيقيين المبتدئين، وكان له الفضل فى تقديمهم للعالم الموسيقى، ومن بين هؤلاء الموسيقيين شوپان وبرامز ومندلسون الأشقاء الثلاثة الذين تربط بينهم سمات الموسيقى الرومانسية.

***

هكتور برليوز

ازدحمت صالونات باريس فى منتصف القرن التاسع عشر بالشعراء وكتاب المسرح والصحفيين والنقاد والمهندسين والمعماريين والمصورين والمثّالين والموسيقيين والمفكرين الاجتماعيين والسياسيين، فإذا هى تجمع بين الشاعر الألمانى هاينريش هاينى والموسيقى الپولندى شوپان والموسيقى المجرى ليست،

(لوحة ٧٥) برليوز.



وبين فنانى فرنسا ومفكريها من أمثال ڤيكتور هيجو وتيوفيل جوتييه ولامرتين وشاتوبريان وألفريد دى موسيه وألكسندر ديما وچورچ صاند وسوللى پرودوم وأوجست كونت وسان سيمون، واصطبغت المناقشات الفنية الدائرة بينهم بالخوض فى الشئون السياسية. على أن ظهور هيكتور برليوز(٧٥٩) وسط هذه الصالونات المشحونة بالجدل الفكرى والسياسى كان داويًا، فقد كان شابًا محتدم العواطف يملك صفات المؤلف الموسيقى العظيم وقائد الأوركسترا الفريد والصحفى اللامع وكاتب المذكرات الشخصية العالمى، استمد نبضاته الشعورية من عالمى الأدب والموسيقى لاسيما من مؤلفات جوته التى ألهمته مسرحيته «لعنة فاوست»(٧٦٠)، ومن شعر بايرون الذى ألهمه سيمفونيته للڤيولا والأوركسترا «هارولد بإيطاليا» (١٨٣٤)، ومن كوميديا دانتى الإلهية التى رفع من شأنها فى «قداسه للموتى»(٧٦١)، ومن المنجزات الموسيقية لكل من جلوك وڤيبير وبيتهوڤن. وعاش برليوز تجربة حب نادرة اختلط فيها الحلم بالواقع حين وقع فى غرام الممثلة الأيرلندية هنرييتا سميثسون(٧٦٢) التى كانت تلعب الأدوار النسائية الرئيسية فى مسرحيات شكسپير بإحدى الفرق الهامة التى زارت باريس عام ١٨٢٧، وعاش أسير حب هذه المرأة التى كان يرى فيها أنثى نادرة الوجود تجمع بين ملامح شخصيتى «چولييت» و «أوفيليا»، وأوشك على الانتحار فى لحظات يأسه من الزواج بها، غير أنه ما لبث أن اكتشف فيها بعد اقترانه بها نموذجًا عاديًا بعيدًا عن الصورة الشاعرية التى رسمها خياله المشبوب، ومع ذلك فقد ألهمته هذه التجربة «سيمفونيته الخيالية» التى عُزفت أول مرة فى عام ١٨٣٠ (لوحة ٧٥).

وقد ضمّن سيمفونيته عدّة أفكار اقتبسها من البيئة الموسيقية الأدبية التى عاش بينها فى باريس، إذ استمد فكرة الانتحار بتعاطى الأفيون - كما أشار فى البرنامج التصويرى الذى نشره مع سيمفونيته - من كتاب دى كوينسى «اعترافات مدمن أفيون إنجليزى» فى ترجمته الفرنسية التى نهض بها ألفريد دى موسيه. ويُعدّ أسلوب موسيقى جزئها الأول السريع المضطرب الفياض بمقدمته البطيئة الحركة استمرارًا لأسلوب بيتهوڤن (فقرة ١٤٢ من التسجيل الموسيقى). وقد استخدم لحنًا يرمز إلى «فكرة ثابتة» يذكّر بمحبوبته كلما أراد الإشارة إليها فى السياق الموسيقى، كما أشاع الوحدة بين أجزاء السيمفونية كلها بتكراره، وعبّر عن التسلسل الدرامى للأحداث كما يبدو فى برنامج السيمفونية التصويرى بتغيير صورهذا اللحن ومشتقاته فى كل مرة يظهر فيها، وتقديمه المضمون المناسب لرسم صورة الشخصية الدرامية وسط الظروف المحيطة بها من خلال إيحاءات موسيقية.

ويبدأ الجزء الثانى من السيمفونية «الحفل الراقص» برسم صورة سريعة لجو الحفل وما يدور فيه من صخب وضجيج من خلال أنغام راعشة من الوتريات توحى بتزاحم المدعوين، بينما تؤكد الصورة أنغام آلتى هارپ تليها موسيقى رقصة «الڤالس» الشهيرة وقتذاك وتؤديها مجموعة من الوتريات وآلتا فلوت وفلوت صغيرة تصاحبها آلتا هارپ، ثم يتوقف العزف فجأة ليبدأ «لحن الفكرة الثابتة» الذى يوحى بحضور «محبوبته» الحفل الراقص، ويغلب على الموسيقى طابع أثيرى إيحاءً بالجو الخيالى الذى يعيشه المؤلف.

ويرسم الجزء الثالث «المشهد الريفى» صورة خيالية لأمسية صيفية فى الريف ينصت فيها الفنان إلى مزمارى راعيين وإلى حفيف أوراق شجر يداعبه النسيم، فتغمره السعادة والطمأنينة وينطلق خياله حتى تظهر محبوبته فيرفرف فؤاده ابتهاجا ويهتزّ قلبه فى عنف. وتنقل لنا الموسيقى كآبة خفيفة تستولى عليه فيتساءل إن كانت حبيبته قد خانته فى غيبته. ويختتم أحد الراعيين هذا الجزء عازفاً على مزمار الكورنو الإنجليزى لحنه الريفى الهادئ، فى حين تميل الشمس نحو المغيب وسط قصف الرعد الذى يأتى من بعيد موحياً بالعاصفة التى تعتمل فى قلب الفنان المؤلف، ثم تخفت الموسيقى محرّكة وحشة العزلة والتوحّد إلى أن يخيّم الهدوء مع آخر نغمة من أنغام الوتريات الخافتة.

ويمثل الجزء الرابع «المسيرة نحو القصاص»، وهو مارش ذو طابع داكن تخيل فيه المؤلف أنه قتل حبيبته بعد أن اكتشف خيانتها وأنهم يقودونه إلى المقصلة. ويقال إن برليوز قد استعاد فى ذهنه وهو يكتب هذا المارش صورة الشاعر الفرنسى الشهير أندريه شينيه الذى أُعدم بالمقصلة أثناء فترة الحكم الإرهابى على يد روبسپيير خلال الثورة الفرنسية. ويطفو لحن الفكرة الثابتة الذى يشير إلى المحبوبة فى صورة ساخرة ترسمها الكلارينيت الصغيرة الحادة الصوت، ثم يتوقف اللحن فجأة ونستمع إلى ما يوحى بسقوط رأس القاتل التى فصلتها المقصلة وسط دمدمة الطبول وجلبة الأوركسترا وصخب الجماهير المتعطشة للدماء فرحة مهلّلة بإعدام القاتل.

ولا يختتم برليوز موسيقى هذا الجزء فى صورة هارمونية متآلفة بل فى صورة التنافر والتوتر اللذين يفرضهما منطق السياق التصويرى، حتى إذا انتقل إلى الجزء الختامى لم يُعن بإعادة الهدوء والصحو والطمأنينة بعد عصف الزوابع بل عُنى بمنطق السياق فإذا هو يقدّم الختام فى صورة كابوس مرعب أطلق عليه هو نفسه اسم «ليلة مع السحرة والشياطين» حاصرته فيها صرخات المخلوقات المرعبة وضحكاتها الناشزة، وتبدّت له محبوبته فى صورة بشعة قبيحة بعد أن انضمت إلى زمرة الشياطين والمعربدين، وانطلقت بعدها دقات الأجراس الجنائزية، واتخذ لحن نشيد «يوم الغضب» الجنائزى صورة هازلة يرقص على إيقاعه السحرة والشياطين. وتنقسم موسيقى هذا الجزء الختامى إلى ثلاثة أقسام واضحة: يتمثل القسم الأول فى أنغام زاعقة من الفلوت الصغير والفلوت والأوبوا تصاحبها دقات متواصلة من طبول التّنباله تُعزف مرتين، وتنتقل حركة الموسيقى بعدها من البطء إلى السرعة حيث نسمع لحن «الفكرة الثابتة» وسط جلبة السحرة والشياطين، ولعله أراد تصوير محبوبته هنا فى صورة الشيطان الساحر أو لعله أراد إبراز هول سحرها، وقد بعث ظهورها على هذه الصورة الرعب فى نفسه فارتفعت صرخاته المحمومة التى عبّرت عنها أنغام الفلوت الصغيرة والفلوت والأوبوا الصارخة. ويبدأ القسم الثانى - الذى دوّن عليه برليوز فى الكراسة الموسيقية عبارة «من بعيد» - بدقات الأجراس الجنائزية الممهدة لنشيد «يوم الغضب» فى صورته الهازلة التى تؤديها آلتا توبا [أضخم الأبواق وأغلظها صوتاً]. وصوّر برليوز هذا

النشيد الجنائزى الوقور الذى تتضمنه طقوس الكنيسة الكاثوليكية فى صورة ساخرة بما أحاطه به من جلبة وعربدة شيطانية. وانتزع برليوز هذه الصورة الساخرة من ميلودية النشيد الأصلية وأضافها هنا لإضفاء جو الحزن والأسى والاكتئاب وتحريك الإحساس بالموت.

وكم أثار هذا التشطير الموسيقى للنشيد الدينى الكثير من الجدل والتعليق أيامها، فوصفه شوپان بأنه أحد الأساليب الساخرة التى لجأ إليها الفنانون الرومانسيون الذين ينظرون إلى الحياة بنفس النظرة الجادة التى ينظرون بها إلى الموت، ولعل فى تسمية دانتى لجحيمه البشع بالكوميديا الإلهية ما يجيز لبرليوز أن يضمّن كابوسه الشيطانى «نشيد يوم الغضب» الدينى، كما فعل جوته من قبله حين جعل شيطانه ميفيستوفيليس عالماً بالطقوس الدينية فإذا هو يترنّم هامسا بنشيد «يوم الغضب» فى أذن مرجريت وهى تنصت إلى إنشاد المرتّلين فى الكنيسة، وهو المنظر الخالد الذى سجّله ديلاكروا فى لوحته الشهيرة المطبوعة على الحجر(٧٦٣).

ويحمل القسم الثالث من الجزء الختامى للسيمفونية اسم «دائرة رقص السحرة» وهو الاسم الذى أطلقه ڤيكتور هيجو على قصيدته التى تتناول الموضوع نفسه. ويبدأ بجملة راقصة وردت فى القسم السابق ثم اكتملت هنا فى صورة رقصة «دائرية»، وتتألف من أربع مازورات يتخذها برليوز موضوعاً لفوجة تتلاحق خطوطها بأداء توليفات مختلفة من الآلات تبدأ بمجموعتى تشيللو وكونترباص ثم بمجموعة ڤيولا، تتلوها مجموعتا ڤيولينه وفاجوت، وتنتهى بمجموعة آلات نفخ خشبية وكورنو. وقد خرج برليوز بهذه التوليفات عما هو مألوف فى كتابة الفوجة من مجموعات آلات متجانسة، وذلك بإدخال عنصر التلوين الأوركسترالى المتعدد الطوابع على استعراض الفوجة الذى كان يُصاغ من قبل وفق نظام صارم، كما أضاف برليوز تكوينات أخرى من الطوابع الصوتية مع تنوعات ميلودية وكروماتية [ملونة] استطرادية للحن الذى اتخذه موضوعاً للفوجة.

وقد أثار برليوز إعجاب عشاق الموسيقى بعظمة هذا الجزء من السيمفونية الذى كتبه وفق القواعد البنائية المحددة، ونسجه من لحن الرقص الشّجىّ الشّجِن دون أن يؤثر ذلك على مقومات التعبير الموسيقى العام فى السيمفونية أو مقاصد المؤلف وبرنامجه التصويرى. غير أن لحن نشيد «يوم الغضب» ما يلبث أن يعود إلى الظهور ثانية بعد أن تبلغ موسيقى الفوجة ذروتها بدخول الوتريات بأسرها فى الأداء فينخرط فى نسيج الرقص الحزين - وهو موضوع الفوجة - حتى نهاية السيمفونية.

وقد اتخذ المؤلفون الموسيقيون من نشيد «يوم الغضب» بعد استخدامه فى هذه السيمفونية رمزاً لما يحرك الانقباض أو يوحى برهبة الموت كما مرّ بنا، فإذا ليسْت يستخدمه فى مقطوعته للپيانو والأوركسترا «رقصة الموت»، وإذا مالر يستخدمه فى سيمفونياته، وراخمانينوف فى إحدى التنوعات

على لحن لپاجانينى للپيانو والأوركسترا، وأوتورينو ريسپيجى فى الجزء الثانى من متتالية انطباعات برازيلية الذى يصوّر حديقة «بوتانتان» التى تُربَّى فيها الأفاعى لأغراض طبية.

كانت السيمفونية الخيالية تحولاً بارزاً فى نموذج السيمفونية لأنها وثّقت الرابطة بين أجزاء السيمفونية ودعّمتها عن طريق برنامج تصويرى يتمثّل فى تكرار ظهور لحن معين أطلق عليه برليوز اسم لحن «الفكرة الثابتة»، ثم سمّاه بعد ذلك كلٌّ من ليست وسيزار فرانك «اللحن الدورى» (لوحة ٧٦).

***

(لوحة ٧٦) صورة ساخرة للموسيقى القائد الصحفى هكتور برليوز سجل فيها المصور كل صفات الفنان وجوانب شخصيته المتعددة.



(لوحة ٧٧) سيزار فرانك.



سيزار فرانك

تعرضت السيمفونية منذ منتصف القرن التاسع عشر لخطر فقدان مركز الصدارة الذى احتلته فى عصر بيتهوڤن، ونظر إليها المؤلفون الجدد من أمثال برليوز وليست وڤاجنر نظرتهم إلى ما هو بال عتيق، ولم يهتموا إلا بالسيمفونية التى تنطوى على أفكار وصفية أو تلك التى تأخذ شكل الدراما الموسيقية، على حين تصدّى للدفاع عنها المؤلفون المحافظون من أمثال برامز وبروكنر وتشايكوفسكى، وإذا كان الأولان قد استطاعا حصر مشاعرهما الرومانسية الفياضة فى نطاق البناء الكلاسيكى الصارم فقد خرج عنه تشايكوفسكى فى سيمفونيته السادسة الحزينة. على أن التجديد الهام الذى طرأ على نموذج السيمفونية خلال هذه الفترة هو نموذج «الصيغة الدائرية» الذى شغف به سيزار فرانك خاصة (لوحة ٧٧) والذى يربط بين أجزاء السيمفونية كلها بتوحيد ألحانها الأساسية، بانطلاق لحن غير متوقع فى مواضع مختلفة من أجزاء السيمفونية ليؤكد ارتباط أجزاء السيمفونية وتوحّدها، أو فى اشتقاق

موضوعات السيمفونية الأساسية من ألحان قصيرة تتغير صورها مع تقدم سير الموسيقى حتى يتحول اللحن التمهيدى البسيط فى الجزء الأول إلى ميلودية أساسية فى جزء «السكيرتسو» وفى كل من الجزء البطئ والختام. وفى (الفقرة ١٤٣ من التسجيل الموسيقى) مثال للون آخر من مؤلفات سيزار فرانك يجمع فيه بين المغنّى المنفرد والكورال والأوركسترا بمقدرة مذهلة، وذلك فى عمله الضخم المسمّى «التطويبات»(٧٦٤)، والذى هو أقرب ما يكون إلى الأوراتوريو.

وتتخذ هذه «التطويبات» من عبارات الإنجيل النواة التى تنبنى عليها، بيد أن نصوصها قصُرت عن الارتقاء إلى مستوى النص الإنجيلى وأهدرت ما ينطوى عليه من قيمة كبرى إهداراً يتخطّى جميع حدود التصوّر، فإذا كلود ديبوسى يتناول النصوص اللفظية بالنقد اللاذع فيصفها بأنها صور تافهة قد تثبط همّة أشدّ الناس حماسة للمسيحية. وكان من الضرورى أن يتناول هذه التطويبات عبقرى ورع مثل سيزار فرانك حتى يشيع فيها - برغم هبوط قيمتها الأدبية - بَسْمة من البسمات المشرقة التى ترسمها موسيقاه. على أن سيزار فرانك لم ينج من بعض النقد الذى وُجّه إلى السيدة «كولومب» مؤلفة نص قصيدة التطويبات، ذلك أنه أنطق الشيطان والكفرة بالغناء فى الأوراتوريو بأسلوب أوبرا الإخراج الحافل(٧٦٥)، وإن كانت تغفر له تلك السَّقطة الأنغام الملائكية التى تتخلل الأوراتوريو والتى لا يملك المستمع حيالها إلاّ الاندماج المتعاطف الذى يُذكى فيه التطهّر النفسى.

ويشتمل الأوراتوريو على تصدير وثمان تطويبات، ويبدأ التصدير بخليّة لحنية «موتيف» ذات إيقاع مؤجَّل(٧٦٦) تعكف على أدائها مجموعتا الفاجوت والتشيللو معاً ويُستشف من سياق الموسيقى أنها ترمز للمسيح، ويلى ذلك إنشاد مغن من طبقة التينور يستعيد هول الشرور التى أضنت البشرية فى عصر المسيح، وسرعان ما ينطلق فى مواجهة الڤيولينات لحن مضاد(٧٦٧) يساند الوحدة اللحنية الرامزة للمسيح كما يدعّم كوروس الملائكة حين ينشد «بارك الله فيمن يُحيى الأمل»، فيتألق فى هذا اللحن صوت السماء المنوط به عزاء البشرية عوضاً عن هذه الشرور، والذى سيأخذ المرتّل بعد قليل فى الإعلان عن قرب انبلاجه.

وتدور «التطويبات» حول موعظة الجبل، وهو الاسم الذى يُطلق على الحكَم التى ألقاها السيد المسيح حين صعد الجبل وتقدم إليه تلاميذه فإذا هو يشرع بوعظه إياهم، حيث تبدَأ كل حكمة بكلمة «طُوبى لـ. . . » Beati. ويقدّم القسم الأول من التطويبات موعظة المسيح: «طُوبَى لمن صفت أرواحهم» مُعْليا من شأن الغبطة الروحانية والمحبة الكلية، مندّدا بزيف السعادة النابعة من المتع المادية.

ويشيع فى القسم الثانى الأسى من استحالة بلوغ السماء ومن شرور الأرض وحيرة الأفئدة وتقلّب الرياح إلى أن تبدّده كلمات المسيح: «طُوبَى لمن لا يبيتون أسرى ما يملكون».

ويمجّد القسم الثالث «الألم» المتمثّل فى اليُتم والفراق والعبودية وقصور الفكر عن إدراك الحقيقة، حيث نستمع إلى صوت المسيح معزيّا «طُوبَى لمن يبكون» (فقرة ١٤٣ من التسجيل الموسيقى).

ويتدفق القسم الرابع فى صورة مقطوعة سيمفونية يصاحبها مغن ينشد العدل والحقيقة فى عالم تراكمت فيه الشرور، فتعزّينا كلمات المسيح: «طُوبَى لمن يتضورون جوعاً وهم ينشدون الحق والجمال، فسيكون لهم من جوعهم الخبز الذى يأكلون، ومن ظمئهم الماء القراح الذى يشربون».

ويثور المظلومون على ظالميهم فى القسم الخامس، ويتدخل المسيح ليحول بينهم وبين الانتقام قائلا: «الضعفاء وحدهم هم الذين يقتصّون لأنفسهم، والقوى النفس يعفو ويصفح، وإنه لشرف لمن أوذى أن يصفح» وهو ما يمثّل الصدى للعظة القائلة: «طُوبَى للرحماء، فإن الرحمة ستكون من نصيبهم».

ويمتدح القسم السادس الطفولة والبراءة والطُّهر والصفاء، ويسخر من الزيف والرياء مردّداً كلمات المسيح: «طُوبَى لمن طَهُرت قلوبهم لأنهم سيكونون غير بعيد من الله».

ويغنّى الشيطان وأعوانه فى القسم السابع نشيدا فى تمجيد الشّر، غير أن أصوات الخير تعلو مع صوت المسيح وهو يردّد: «طُوبَى لمن ينشدون السلم».

وفى القسم الثامن يطلّ الشيطان من جديد رافضاً الاستسلام لقوى الخير، لكن قوى الخير تنتصر مردّدة العظة القائلة: «طُوبَى لمن يقعون فريسة لغيرهم، فسوف يؤتون خفّة الخطو، وسوف يُرزقون أجنحة».

ويختتم الملائكة والقديسون الأوراتوريو مردّدين أناشيد النصر.

* * *

فردريك شوپان

كان شوپان كسائر مهرة العازفين على البيانو فى عصره قد كرّس ما جادت به قريحته من نفحات الابتكار الموسيقى لهذه الآلة، لكنه تميّز عنهم بفتحه آفاقاً جديدة واسعة المدى وابتكاره لغة فنية جديدة للبيانو أثراها بإمكانيات لا حصر لها فى التعبير الموسيقى بهذه الآلة. ولا تتقيد أغلب مؤلفاته بخطة بنائية محددة بل تجنح نحو المرونة والحرية فى بنائها، ويخضع الإطار البنائى فيها فى أغلبه للمضمون الموسيقى حتى يُطلق شوپان العنان للإمكانيات الموسيقية لإيضاح المعانى التى يقصدها. وإذ كان هذا الأمر يسير التحقيق فى الصور الموسيقية القصيرة فقد جاءت معظم مؤلفاته للبيانو قصيرة. ولم يكتب غير عدد قليل من المؤلفات ذات الحدود البنائية الضخمة. وتطغى على جميع مقطوعاته سماته الأسلوبية العامة، وهى الميلودية الناعمة المشتملة على الزخارف على نحو يماثل الغناء الأوپرالى الرخيم الإيطالى(٧٦٨)، لكنها مع ذلك زخارف تسرى فى جذور الميلودية كى تستكمل معناها وليست لمجرد الاستعراض الفنى الذى يتيح لعازف البيانو أن يكشف عن مهارته الفنية فى الأداء فحسب على غرار الغناء الأوپرالى الرخيم الإيطالى، كما تبلغ مبتكراته الهارمونية من المرونة درجة تناسب أدق ظلال التعبير الموسيقى (لوحة ٧٨).



ومن أبرع مبتكراته من المقطوعات القصيرة «ليلياته»[٧٦٩] فهى بمثابة سبحات خياله وحيداً مع أشجانه فى حجرته بما يجعل طابع الرومانسية الحزين والخيال الشاعرى يغلب عليها جميعا. ومن العبث أن نحاول تلمّس تصويرات أو أوصاف معينة لأى منها فهى جميعا ذات طابع عام يعكس تهويماته الشاعرية، تستوى فى ذلك أشجانه الغرامية أو شعوره برهبة الموت أو حنينه إلى وطنه. فلا يستطيع أحد أن يتكهن بأن «ليلية» معينة تصوّر أساه أمام تدهور صحته وتوقعه قرب نهايته أو أنها تصور أساه لافتراقه عن محبوبته أو حنينه إلى وطنه. لهذا ينبغى أن ننظر إلى الليليات على أنها خواطر سانحة وردت على قريحة مؤلف فى لحظات متفرقة واستولت عليه أثناء إبداعه (فقرة ١٤٤ من التسجيل الموسيقى).

***

باجانينى

أما باجانينى (١٧٨٢ ـ ١٨٤٠) فلم يكن من المؤلفين الذين أحدثت مؤلفاتهم ثورة فى التأليف الموسيقى بما حملته من مبتكرات ميلودية أو هارمونية أو مستحدثات فى الأوزان الإيقاعية أو التوزيعات الأوركسترالية أو ممن اكتشفوا آفاقاً جديدة فى ابتكار النماذج البنائية الموسيقية، بل لقد انحصرت ابتكاراته الفذة فى إطار الموسيقى العملية، أعنى الأداء الموسيقى وبخاصة فى تجديد أساليب العزف على الڤيولينه(لوحة ٧٩). ولقد أعرض باجانينى عن كل الأساليب المتبعة فى العزف على الڤيولينه حتى أيامه ـ والتى كان قد فرغ من وضع أصولها تارتينى[٧٧٠] وڤيوتى[٧٧١] ـ وإذا هو يسلك طرقاً أخرى وعرة محفوفة بشتى الصعاب الفنية العصيّة على العازفين فى عصره حتى دعوه «شيطان الڤيولينه» بعد أن ابتدع طرقاً وحركات تبدو خيالية فى بهلوانيتها وفى الأصوات العجيبة الصادرة عنها. وكان من الطبيعى أن ينعكس أثر كافة هذه المبتكرات على طريقة العزف على جميع الآلات الوترية القوسية، وأن يستغل هذه الآثار بعض كبار المؤلفين للأوركسترا ممن اهتموا بابتداع الطوابع الصوتية لتدعيم ميلهم إلى التلوين الأوركسترالى المتعدد الوحدات مثل برليوز الذى تأثر بأساليب باجانينى إلى حد كبير لاسيما فى مقطوعته السيمفونية الشهيرة «هارولد فى إيطاليا». ولقد نهض باجانينى بتنمية العزف على أكثر من وتر واحد فى آن معاً، فاستطاع بذلك أن يقوم فى الوقت نفسه بعزف اللحن ومعه لحنه المضاد على الڤيولينه المنفردة، كما تمكن أيضا من الإيحاء بالهارمونية الكاملة للمقطوعات التى ابتكرها لتُعزف على الڤيولينه المنفردة دون الاحتياج إلى عزفها من إحدى آلات المصاحبة كما هو الحال فى مقطوعاته بعنوان «النزوات»[٧٧٢] الأربع والعشرين التى كتبها لهذه الآلة المنفردة. والواقع أن هذه المقطوعات بصفة خاصة هى التى أذاعت شهرته وأثّرت فى عازفى الڤيولينه من وقته حتى عصرنا الحالى، كما أثّرت أيضاً فى بعض كبار المؤلفين مثل فرانز ليست وشومان وبرامس وراخمانينوف، وهى من المؤلّفات القليلة التى

◄ (لوحة ٧٨) شوبان.



(لوحة ٧٩) پاجانيني.

نُشرت إبان حياته . وبسبب استحالة أدائها من عازفى الڤيولينه فى عصره اعتقد هؤلاء بأن مؤلفها قد مسّه الجان وأنها من المؤلَّفات الشيطانية ، إلا أن كبار العازفين فى أيامنا قضوا على تلك الخرافة بعد أن ارتقى تدريس العزف الموسيقى عامة والعزف على الڤيولينه خاصة .

وتعدّ أهم مقطوعات النزوات «الكاپرِشْيُو» المقطوعة الأخيرة من السلسلة رقم ٢٤ من مقام «لا» صغير ، وهى التى أثار لحنها إعجاب كل من شومان وبرامس وراخمانينوف . فبعد عرض اللحن الأصلى فيها بجزئيه نجد پاجانينى يقيم عليه إحدى عشرة صيغة من التنوعات تتناول كل ما يدور بخلد الفنان من تنوع على هذا اللحن فى حدود الطاقة الاستعراضية للعزف على الڤيولينه المنفردة ، كما يستعرض فيها شتى أنواع الحركات البهلوانية فى العزف . وكافة مقطوعات «الكاپرشيو» ذات بناء طليق لا يتقيد بصورة نمطية محددة بل ينساب متدفقاً كالفانتازية والبادرة[٧٧٣] والتصدير الموسيقى[٧٧٤] (فقرة رقم ١٤٥ من التسجيل الموسيقى) . وتقابل «نزوات» پاجانينى تصديرات «پريلود» ديبوسى على الپيانو فى حرية البناء ، وإن يكن الفارق بين مضمون كل منهما كبيرا ، فعلى حين أن تصديرات ديبوسى صور شاعرية لانطباعات متعددة ، تقف «نزوات» پاجانينى أساساً عند حد استعراض المهارة الفائقة فى آلية العزف على الڤيولينه . ومع ذلك فإن «النزوات» مع اعتبارها نقطة تحول هائل فى فن العزف على الڤيولينه إلا أنها تتضمن ألحاناً ساحرة رغم عدم اتسامها بالعمق . وتمثل (الفقرة رقم ١٤٦ من التسجيل الموسيقى) قطاعا من الحركة الأولى من كونشرتو الكمان رقم ١ لپاجانينى نلمس فيها كل إمكانيات هذا المؤلف فى الكتابة للڤيولينه بمصاحبة الأوركسترا .

***

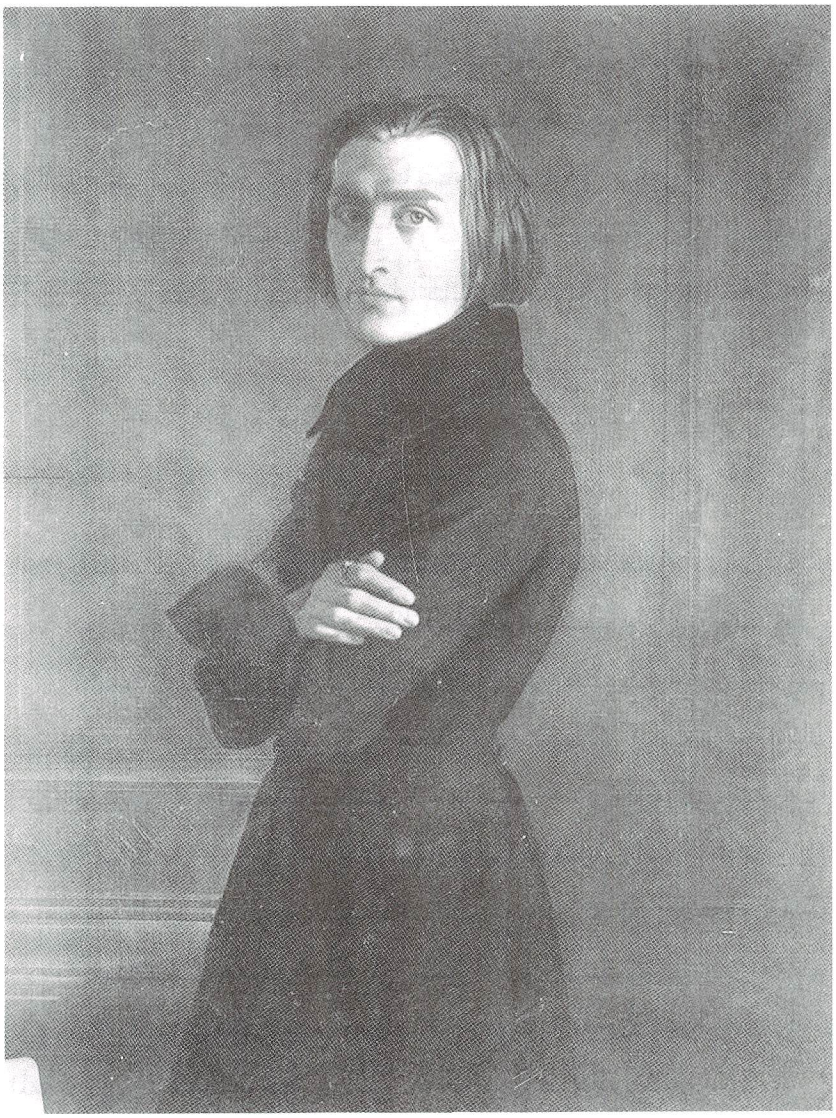
فرانز ليست

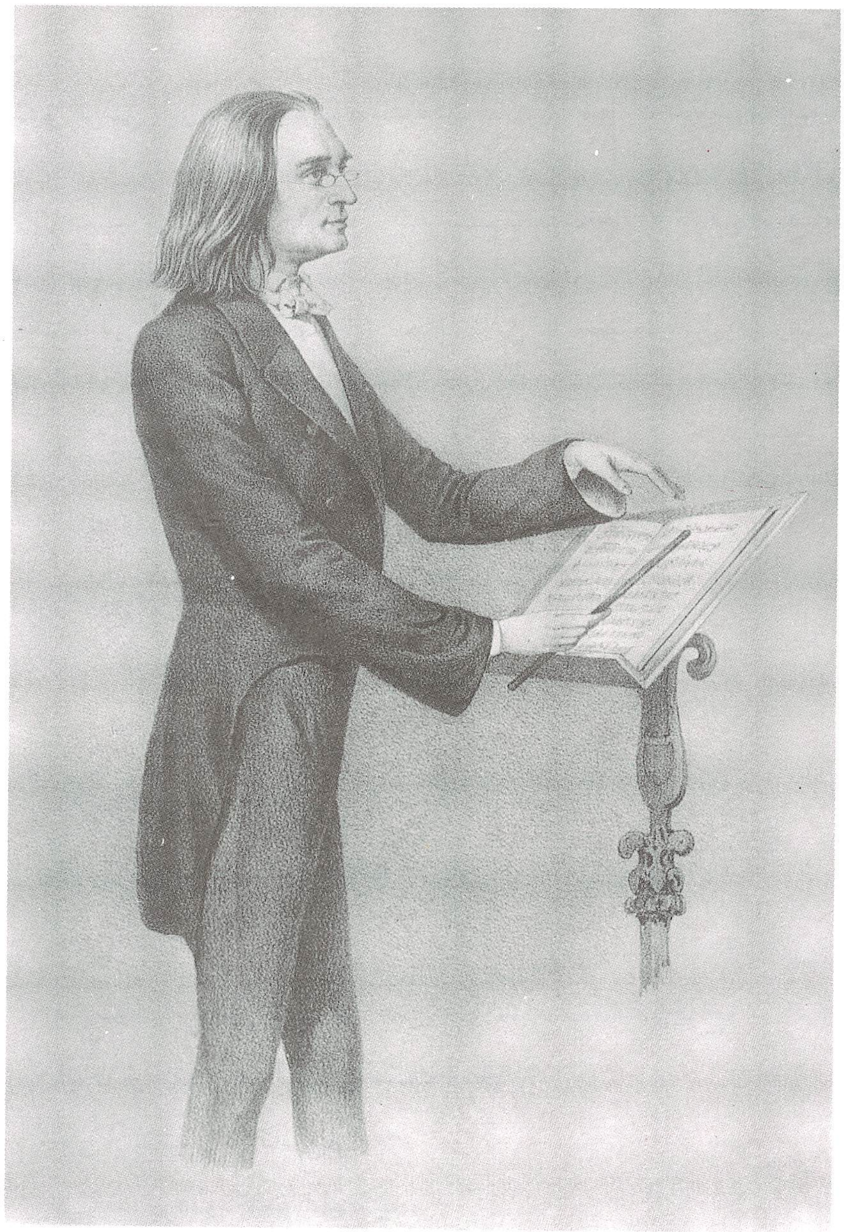
قامت الحركة «الرومانسية» فى الموسيقى بثورة على الأوضاع والأنماط المحددة الصارمة التى سادت العصر الكلاسيكى والتى كان من أهمها السيمفونية التى تنشد الأفكار العامة المطلقة[٧٧٥] ، ومضى الموسيقيون الرومانسيون يخاطبون مشاعر الإنسان أسيرة صراعها الوجدانى مع تصاريف الحياة ، ومن ثم لجأوا إلى ربط موسيقاهم ببرامج شاعرية أو أدبية أو وصفية . وهكذا حلّت القصائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية ، بل إن السيمفونيات القليلة التى كتبها الرومانسيون قد ارتكزت فى مضمونها على مثل هذه البرامج الوصفية والشاعرية . وبمعنى آخر فإن المقارنة بين الموسيقى الرومانسية وبين الموسيقى الكلاسيكية هى مقارنة بين الموسيقى الرومانسية ذات البرامج التى تعكس مشاعر الفنان وأحاسيسه الذاتية أو التى تصور أحداثاً خارجة عن البناء الموسيقى ذاته ويكون تصويرها من خلال المؤلف ذاته ، وبين الموسيقى المجردة الموضوعية التى ينبع جمالها من دقة التناسق وروعة البناء وترابط أجزائها وتوافقها مع القواعد المعترف بها للتأليف الموسيقى والتى تخدم العمل الموسيقى ذاته .

وإلى جانب مهارة فرانز ليست الفائقة فى العزف على البيانو واستحداثه أساليب فنية بارعة فى العزف عليه حتى أصبح يُعدّ بحق مؤسس المدرسة الحديثة فى العزف على البيانو فقد كان مؤلفاً موسيقياً عظيماً تركت مؤلفاته أكبر الأثر فيمن عاصروه أو جاءوا من بعده (لوحات ٨٠، ٨١، ٨٢).

ولفنه الموسيقى وجهان: الأول الرومانسية المجرية والآخر الرومانسية الفرنسية. ولا تتمثل الرومانسية المجرية فقط فى مجرد تأليفه عشرين من «الرابسوديات» المجرية للبيانو، وإنما هى أيضا فى محاولته ابتكار أسلوب مجرى للموسيقى. ونجد آثار هذه المحاولة منتشرة فيما يتجاوز المائة من مؤلفاته للبيانو التى استخدم فيها الأسلوب المقامى الذى يتبعه جماعة «التزيجان» أو الغجر بالمجر فى موسيقاهم الشعبية. وأما الرومانسية الفرنسية فقد أخذها عن برليوز عندما اتبع أسلوب القصيدة السيمفونية ـ بديلاً للسيمفونية الكلاسيكية عند الرومانسيين ـ، ذلك النموذج الذى يتجاوب كل التجاوب مع المقاصد

(لوحة ٨٠) فرانزليست.





(لوحة ٨١) فرانزليست.

الأدبية والمشاعر المتدفّقة التى لا يمكن أن تخضع لإطار البناء السيمفونى المحدد لأنها تثير الاضطراب فى مثل هذا الإطار مما يجرده تماماً من المعنى الذى يضفيه عليه اسمه. وأخذ عنه أيضا «اللحن الدائرى» المتكرر الذى يصل بين أطراف القصيدة السيمفونية ويدل على فكرة أو حدث أو شخصية فى البرنامج التصويرى للموسيقى. غير أن ليست قدّم ابتكارا آخر هو قيام القصيدة على لحن واحد يتكرر فى عدة صيغ دائمة التحوّل فى صورتها ومقاماتها ليعبرّ بذلك عن الأطراف المختلفة للقصة التى ترويها القصيدة أو الأوصاف المتعددة التى تَرِدُ بها، ولذلك أطلق عليه اسم «اللحن المتحوّل»(٧٧٦).

والواقع أنه يصعب علينا أن نقطع بالحُكم فيما إذا كان ليسْت قد اقتبس فكرته حقيقة عن لحن «الفكرة الثابتة أو المُستَحْوذِة» من برليوز أم ڤاجنر أم أنه سبقهما إليه، إذ ليس هناك دليل تاريخى يحدد

السبق الزمنى لأى منهم، فلربما كانت فكرة مشتركة خطرت لثلاثتهم فسمّاها برليوز «الفكرة الثابتة أو المستحوذة» ودعاها ڤاجنر «اللحن الدال» وأطلق عليها ليست اسم «اللحن المتحوّل». وفى الحق إنها ثلاث مسمّيات لمدلول واحد ولو أن كلاً منهم يختلف عن الآخر فى طريقة تطبيقها. ولقد كتب ليست إثنتى عشرة قصيدة سيمفونية تمثّل الجزء الأكبر من مؤلفاته الأوركسترالية وأهمها قصيدته المسمّاة بـ «التصديرات أو المقدّمات» التى تكشف عن كل سمات أسلوبه، وهى تترسّم خطى بعض أبيات اختارها من إحدى قصائد لامارتين التى تحمل نفس العنوان.

أليست حياتنا إلاّ سلسلة من المقدمات

لذلك النشيد المجهول

الذى يَمْهُرُ الموت أولى نبراته المهيبة؟

الحب هو إشراقة الفجر فى كل حياة.

لكن ألا ترى معى،

أنه بعد نشوة السعادة الأولى

يتحول إلى عواصف تذرو أوهامه الجميلة.

دعنى أسألك،

أين تلك الروح التى تخرج من إحدى هذه العواصف مثقلة بالجراح،

ثم لا تنزع إلى الريف تنشد فى سكينته السلوان؟

على أن الإنسان ما يكاد يغفو

فى أحضان هدوء تمنحه الطبيعة إياه،

حين يُهرع آخر الأمر إلى مواطن الخطر،

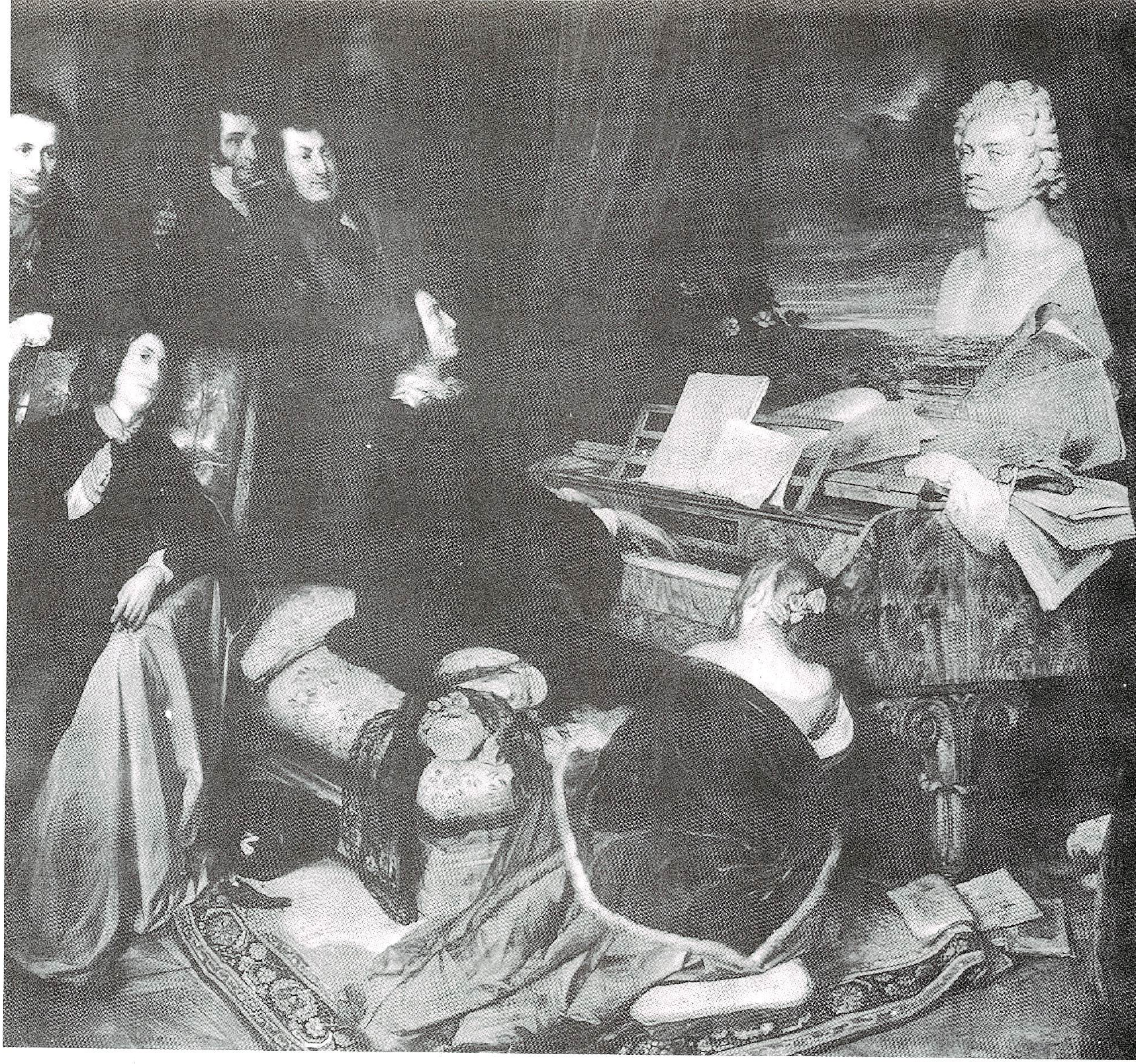
مستجيباً لنداء الحرب.

وفى قلب المعركة يسترد وعيه الكامل

ويستجمع كل طاقاته من جديد*.

لقد بعث هذا البرنامج التصويرى الحياة فى موسيقى قصيدة ليست السيمفونية بما ينبض به من مشاعر جياشة فى لحظات الحب الذى يمثل غايته الكبرى، ثم فى لحظات الصراع الذى اتخذ منه هدفه المثالى والذى لا مفر للإنسان من أن يصادف خلاله بعض الهزائم، وما يعقبها من لحظات ينزع فيها المرء

* ترجمة بتصرف لصاحب هذه الدراسة.



(لوحة ٨٢) دانهاوزر: فرانزليست يعزف على البيانو، بينما تفترش الأرض عند قدميه مارى داجولت وتجلس چورج صاند فى زى الرجال على مقعد وراءه، وبالقرب منها ألكسندر دوما، ومن ورائهم ڤيكتور هوجو وپاجانينى وروسّينى. ڤيينا ١٨٤٠.

إلى الطبيعة محاولاً استعادة توازنه الروحى فى وحدته، وأخيرا فى عودته من جديد إلى حلبة الصراع ليحقق النصر النهائى منحّيا كل العوائق والصعاب.

لقد وفّق ليست إلى جعل موسيقى قصيدته السيمفونية مطابقة للحالات الشعورية الأربع التى تضمنها برنامجه التصويرى (فقرة ١٤٧ من التسجيل الموسيقي). على أن قصيدة «المقدمات» تنطوى إلى جانب ذلك على صفة جليّة هى أنها تعكس الجانبين المتقابلين فى شخصية ليست التى أعاننا هو نفسه على أن نتبين أبعادها حين قال عن نفسه، إنه موسيقى فيلسوف وُلد بالپارناسوس(٧٧٧) وأنه وفد من بلاد الشك ليقيم على أرض اليقين. فقد كشفت موسيقى قصيدة «المقدمات» عن اعتداد ليست بنفسه، وهو الشعور الذى رافقه أيام شبابه حين كان وسيماً يسحر النساء بلحظه، وعن أفكاره الفلسفية الناضجة ومشاعره العميقة فى سنيه الأخيرة.

وتُنشئ «مقدّمات» ليست نموذجاً للقصيدة السيمفونية بما تحتشد به من صور - بدلاً من الأفكار - تثير العديد من المشاعر، وقد كتبها فى وقت لم يعد فيه الناس يخجلون من الإفاضة فى التعبير عن مشاعرهم الدفينة بعد أن كان المؤلفون الكلاسيكيون يكبتون مشاعرهم الذاتية لإقامة التوازن اللازم لإبراز الفكرة المطلقة فى صورتها العامة غير معنيّين إلا بالمشاعر الموضوعية المطلقة. على أنه يجب أن نستثنى «بيتهوڤن» من هؤلاء المؤلفين إذ كان بمثابة نقطة تحول بين الكلاسيكية والرومانسية التى ما لبث طوفانها أن تدفّق فى أعقابه على أيدى شوبيرت وشومان وليست وشوپان وڤاجنر وشتراوس وبرامس، بل على أيدى بعض المعاصرين فى بداية حياتهم الفنية مثل فريدريك ديليوس وشونبرج.

وبالقصيد السيمفونى تكون الموسيقى الرومانسية قد بلغت أقصى درجات النضج. فعلى يد بيتهوڤن تحولت الموسيقى تحولاً جوهرياً، لا بتطور بناء هيكلها فحسب بل بأن أصبحت تعى مسئوليتها الأبدية شكلا ومضموناً، وأصبحت هى التى تشكّل جمهورها بدلاً من أن تشكّلها أذواق طبقة معينة من المستمعين وفق أهوائهم. وعلى يد شوبيرت انتقلت الموسيقى إلى القصيدة الشِّعرية بفلسفتها كما اتضح لنا من ألحان شوبيرت لأشعار جوته وغيره، وكانت تلك هى المرحلة الغنائية فى الموسيقى الرومانسية. أما على يد ليست فقد أصبحت الموسيقى ذاتها قصيدة موسيقية تُغْنى عن الكلمات وتعبر عن قمة الرومانسية.

الباليه : النغم المنظور

> «إذا جاز لنا أن نشبّه فنون الرقص بالأدب، فإن جميع أنواع الرقص بما فيها الرقص التعبيرى هى النثر الأدبي، فى حين يمثل الباليه وحده شعْر الحركة».
>
> **إيزادورا دنكان**

الرقص حديثٌ بلا كلمات ومتعة للجسد وتشكيل للفراغ بلغة حركية فطرية وعميقة، تلقائية ومباشرة، ووسيلة للتواصل يؤديها الجسد فتهزّ المشاعر. ومن بين فنون الرقص العديدة يستحوذ فن الباليه على أكبر قسط من القدرة على التعبير عن العواطف والانفعالات والأحداث بواسطة حركة الجسد الإنسانى وحدها. وقد ظهر الباليه ضمن فنون الرقص منذ أقدم العصور حتى إنا نجده فى بعض لوحات التصوير والنقوش البارزة فى عصور مصر القديمة. وظل يُقدَّم مرتبطاً بالفنون الأخرى حتى القرن السابع عشر حين انفصل عن عروض الأوپرا وأصبح يقدَّم على حدة فى عرض كامل مستقل، وبدأت المدارس الخاصة بإعداد راقصى الباليه تخرج إلى الوجود، كما أقبل كبار الموسيقيين على كتابة مصنفات موسيقية خاصة تدعّم حركات الرقص التى بدأت تخضع لأحداث قصة تؤلَّف بدورها للباليه.

ولعب الفرنسيون أهم الأدوار فى صياغة فن الباليه الكلاسيكي وفى خلق المدرستين الإيطالية والروسية اللذين تألق نجمهما طويلاً. فكان **چان چورچ نوڤير** (١٧٢٧ - ١٨٠٩) الراقص ومصمّم الرقص الفرنسى الذى وُلد فى باريس صاحب الفضل فى تحديد معالم الباليه ووضع أسسه التى بقيت مع الزمن ناموساً ثابتا، وإن كانت قد عُدّت فى عصره ثورة وخروجاً على المألوف مما اضطره إلى الهجرة لتحقيق أفكاره فى النمسا وإيطاليا وألمانيا حيث قدم باليهات رائعة مبهرة ظفرت بالتقدير والنجاح. وقد نشأ فن الباليه من الإيماء، وهو فن استخدام الوجه والأطراف والبدن للتعبير عن الانفعالات والحدث الدرامي، فالإشارة وسيلة طبيعية للتعبير تستعمل لتأكيد الكلمة المنطوقة، وقد قدّم الإيماء إلى الرقص إضافة جعلت منه لغة مسرحية مفهومة ووسيلة قادرة على التعبير. وكان نوڤير أول من حاول إدخال المضمون الدرامى المحدّد فى فن الرقص المسرحى بالالتجاء إلى حركات إيمائية تقوم على تنميط الإشارات الطبيعية، فمن أفدح الأخطاء فى رأيه النظر إلى رقص الباليه باعتباره حركات للساقين والذراعين فقط، فالوجه أيضا أداة من أدوات الراقص أو الراقصة شأنه شأن الساقين والذراعين، والراقص البارع هو القادر على التعبير عن فنه من الرأس حتى القدم. غير أن بعض مصمّمى الباليه أساء فهم آراء نوڤير وأضاف مشاهد إيمائية بين الرقصات مقتبسة عن مصطلحات لغة الصُّم والبُكم التى وضعها الأب دوليبيه (١٧١٢ - ١٧٨٩) والتى لا يفهمها إلاّ من يعرف هذه اللغة، فإذا باليه «چيزيل» وباليه «بحيرة البجع» ينطويان على بعض هذه المشاهد الإيمائية. وحوّل نوڤير فن الباليه من حركات نمطية متتابعة فى رقصات اصطلاحية خالية من المعنى يجرى تنسيقها وفق نغمات متباينة تستهدف إظهار مهارة الراقصة الأولي، إلى عمل فنى متكامل. ولهذا اطّرح نوڤير الحشو وإقحام فقرات لا يفرضها سياق الموضوع وتسلسله، كما نادى باتساق الحركة مع إيقاع الموسيقى وخطوطها اللحنية، واستهجن الخطوات المعقّدة متجهاً إلى الطبيعة لاستلهامها وسائل تعبير يستطيع المشاهدون فهمها فلا يقتصر تذوّقها على الصفوة المختارة وحدها، وأدخل تعديلات هامة على أزياء الراقصين والراقصات حين رفض الأقنعة والشعور الطويلة المستعارة والأزياء المثقلة الأطراف بالحواشي، وتبنّى الثياب الخفيفة التى تكشف عن رشاقة الأجساد والتى تتناسب مع أداء الأدوار الراقصة.

ويُعد نوڤير أباً للباليه الحديث لأن تعاليمه التى سجلها عام ١٧٦٠ فى كتابه «رسائل عن الرقص» بقيت هادياً لمصمّمى الباليه بعده وعلى رأسهم فوكين الروسى ودوبيرڤال الإيطالى الذى أسهم فى حركة إحياء الباليه بإيطاليا، ومن بعده تلميذه العبقرى فيجانو الذى وُلد فى ناپولى عام ١٧٦٩ وكان موسيقيًا ومصمّم باليه فى الوقت نفسه، وتأسست بفضله مدرسة الباليه فى ميلانو باسم الأكاديمية الملكية للرقص عام ١٨١٢ وكانت مدة الدراسة بها عشر سنوات.

وفى عام ١٨٤٧ يقصد سان بطرسبرج راقصٌ ومصمم رقص فرنسى هو **ماريوس پيتيپا** الذى لم يلبث أن أصبح مديراً لمدرسة الباليه و أغزر مصمّمى الباليه إنتاجاً فى روسيا ومؤسس الباليه الروسى

التقليدى العظيم. وثمة من يفسّر كلمة «تقليدي» خطأ بأنه تراث الأسلاف الذى غدا رمادا بطول العهد، بينما «التقليدى» هو الحفاظ على الأصالة من أن تندثر. فالتقليد كالنهر ينبغى لكى يستمر جريانه ألا يتوقف تياره أو ينضب، فكما كان پيتيپا تقليديا فى روسيا خلال القرن الماضي كان سيرج ليفار تقليديا فى فرنسا خلال القرن الحالي، وكذا بالانشين فى أمريكا وكينيث ماكميلان فى بريطانيا. لقد حمل پيتيپا إلى روسيا تقاليد المدرسة الفرنسية والإيطالية معاً، ومهّد لنهضة فن الباليه فى روسيا لتحل محل إيطاليا فى زعامة فن الباليه وتصبح أكبر مركز إشعاع أوروبى لهذا الفن تحتذيه البلاد الأوروبية الأخري بعد أن كانت مركزاً متواضعاً يعتمد على استقدام الأساتذة الفرنسيين.

وكانت أغلب باليهات پيتيپا رومانسية الموضوع عديدة الفصول على النهج السائد وقتذاك لإحياء سهرة كاملة. وكان يشكّل باليهاته من رقصات تمثيلية ونوعية، ورقصة جماعية، ورقصة ثنائية*، ثم رقصة فردية للراقصة الأولى «الباليرينا»**، ورقصة مفردة للراقص الأول «الباليرينو» مع أداء جماعى فى خلفية الرقصات المنفردة. وقد وفّق پيتيپا إلى ابتكار نمط جديد جمع فيه بين بطء الرقص الفرنسى ومرح الرقص الإيطالى، وسخّر فيه جميع إمكانيات الحرْفية الكلاسيكية، وبذلك يكون هو الخالق الحقيقى للراقص الروسى. ويعود الفضل فى شهرة دياجيليف العالمية إلى بيتيپا إذ تخرّج راقصوها من المدرسة الإمبراطورية التى ظل يديرها نصف قرن من الزمان.

وكان من أهم عوامل ازدهار الباليه الروسى ظهور **دياجيليف** الذى اجتذبته للباليه صداقته للأمير ڤولكونسكى مدير المسرح الإمبراطورى الذى اكتشف فيه ناقداً حاذقا للباليه. وما لبث دياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) أن هجر دراسة الحقوق بعد أن أسند إليه الأمير ڤولكونسكى إخراج باليه «سيلڤيا» عام

---

* Pas de deux الرقصة الثنائية فى الباليه الكلاسيكى تعنى رقصة لاثنين تقوم بها راقصة فى صحبة راقص تظهر فيها عادة براعتهما الفائقة فى تقنية الرقص المزدوج. وتبدأ عادة بالجزء الشديد البطء adagio الذى يشتركان فيه معا، ثم تتلوه رقصة منفردة لكل منهما لإبداء ما يتميزان به من مهارة، ثم تختتم بخاتمة يشتركان فيها معا، وتضم عادة حركات وخطوات فردية تبهر النظارة تتفق والخاتمة Coda. [م.م.م.ث].

** Ballerina لفظة مشتقة من الكلمة الإيطالية Ballare والفرنسية Ballet ومعناها يرقص، وهى كُنية تُكنّى بها الراقصة التى تؤدى الأدوار الكلاسيكية الرئيسية فى فريق الباليه. والصفة الأساسية التى ينبغى أن تتحلّى بها الباليرينا هى قوة الشخصية، فهى تظل تتعلم من فنها حتى تحوز هذه الصفة، وعندها تبدأ فى إضافة جديد إلى الفن. وينبغى أن تتوفر فى الباليرينا سمات خاصة. والسمة الأولى ألا يتجاوز طولها خمسة أقدام وست بوصات، ذلك أن الراقصة تبدو فوق خشبة المسرح أطول مما هى فى الحقيقة. والسمة الثانية هى خلو وجهها وجسدها من العيوب الخلْقية كالحوَل ولُغْد العنق، ذلك أن جمال الوجه فى حد ذاته ليس شرطا ضروريا حتى إن الأنف الأفطس لا يعدّ عيبا فى الوجه. ولا يجوز أن يبدأ تدريب الراقصة قبل سن العاشرة، فإن الوقوف فوق أطراف القدمين Pointes قبل ذلك يعرّض الفتاة لتشوّهات وآلام يتعذر علاجها ويقف حائلا دون بلوغ أمنيتها. وعلى الباليرينا الاستجابة لتوجيهات مصمم الرقصات استجابتها للمؤلف الموسيقى على غرار ما تخضع للإيقاع والزمن الموسيقيين. وعليها أيضا أن تتحلّى بالصلابة والمثابرة اللتين تتيحان لها القدرة على الصمود أمام الإنضباط الصارم لفن الباليه الكلاسيكى ولكن دون أن يحيلها تقديسها للانضباط أسيرة له فتفقد إحساسها بذاتها، وذلك حتى تظل دائما متلقّية ومبدعة فى آن معا. وحين استخدم مصطلح پريما باليرينا Prima Ballerina فى القرن التاسع عشر أصبح مصطلح «باليرينا» علَماً لكل راقصة باليه. [م.م.ث.].

١٩٠٠ . ولم يكن ديا جيليف عبقرياً فى تصميم رقصات الباليه فحسب بل كان فوق ذلك عبقرياً فى إدارته لفرقة الباليه. وكانت لقدرته المذهلة فى إدارة الفرقة فضل ذيوع الباليه بفرنسا وإنجلترا وإسپانيا، ذلك أنه استقال من المسرح القيصرى عام ١٩٠٩ مرتحلاً إلى غرب أوروبا حيث قدمت فرقته بمسرح الشاتليه بباريس حفلتها الأولى التى كانت بمثابة التماعة نهضة فن الباليه بغرب أوروبا، فقد عصف دياجيليف بالتقاليد البالية التى كانت تخنق الباليه بتقديم فصول عديدة تتسم بالطول وتبعث على الملل، واختفت الثياب المثقلة بالحلى والراقصات المقنَّعات المصاحبات للراقصة الأولي والأحذية المدبّبة الأطراف القرمزية اللون والديكور الواقعى وفقرات الموسيقى المبتذلة التى كانت تستهوى المصمّمين وقتذاك. وظهرت باليهات من فصل واحد تتعانق فيها حركات الرقص والموسيقى ومشاهد الديكور والإضاءة والأزياء مشكّلة نسيجاً دراميًا متماسكاً، وتتابعت عروض فرقة دياجيليف التى قام فوكين بتصميم رقصاتها والتى تولّى أداءها مشاهير الراقصات والراقصين أمثال آنا باڤلوڤا وتمارا كارساڤينا ونيچينسكي، وأخذت باريس تأنس بالموسيقى الروسية وتُقبل بنَهَم على باليهات ليه سلفيد، وكليوپاتره، وشهرزاد، وكرنڤال، وپتروشكا، وطائر النار أول الأعَمالَ الخالدة لإيجور ستراڤنسكى الذى لم يكن قد اشتهر بعد.

وشهد عام ١٩١١ انقطاع الوشائج بين روسيا وبين فرقة باليه ديا جيليف التى استقرت فى الغرب، وما لبث فوكين أن استقال عام ١٩١٢ على أثر تقديم باليه «أمسية جنّى الغاب» لديبوسي، واضطر دياجيليف بعد أن شتّتت الحرب بعض أفراد فرقته إلى تكوين فرقة جديدة ذات طابع عالمى تتميز بحسن الاختيار والتنسيق، فقد وفّقت الفرقة الجديدة بعد البحث والتجريب الطويلين إلى نمط جديد تأثر بأعمال پيكاسو التشكيلية وماتيس ومارى لورنسان وما اتسمت به من ألوان هادئة مشرقة واتجاهات بنائية وتكعيبية، كما ارتبطت بموسيقى پولانك وإريك ساتى المتّسمة بالدقة والروعة، وضمّت الفرقة ماسين خلفاً لفوكين. غير أن وفاة ديا جيليف فى البندقية فى أغسطس ١٩٢٩ أسفرت عن هزّة شديدة فى أوساط الباليه التى مضت تتساءل عن مصيرها بعده، إذ كان أصحاب هذا الفن ينظرون إليه على أنه شخصية أسطورية ذو فطرة نفاذة قادرة على اكتشاف المواهب المبكرة وتعهّدها بالرعاية والصقل حتى تُثبت جدارتها، كما تميز ديا جيليف باستعداد فطرى لتقبّل النزعات والأفكار الجديدة والتنسيق بينها وبين أمجاد التراث الذى لم يفرط فيه طوال حياته.

ويعود الفضل كذلك إلى ديا جيليف فى ابتكار وضعة جديدة للرقص، إذ كانت حركات الرقص تدور منذ ثلاثمائة عام حول اتخاذ الراقص وقفة رأسية يُضفى عليها التنويعات المختلفة، ولم تخرج الوضعات الكلاسيكية عن مجموعة أشكال يتخذها الراقص واقفاً على قدميه ملوّحا بذارعيه تلويحات جمالية نمطية متواضع عليها. وكان من الجائز للراقص أن يبدّل فى حركة قدميه إلاّ أن وضعة الجسم لم تكن تتغير كثيراً عنها فى وقفته على قدميه حتى ابتدع ديا جيليف الوضعة المسمّاة بوضعة «الأرابيسك»، وفيها تتحمل إحدى الساقين ثقل الجسم كله على حين تمتد الساق الأخرى خلْفاً مرفوعة عن الأرض

ومشدودة تماما عند مفصل الركبة، وتمتد إحدى الذراعين أماما والأخرى جانبا مع ميل الجذع قليلا للأمام إذ تشقّ عليه مقاومة حركة الساق، بحيث يبدو الجذع امتداداً لخط مائل يبدأ من أنامل إحدى اليدين وينتهى عند أنامل اليد الأخري. وأطلق على هذا التغيير فى وضعات الراقص أو الراقصة مع الاحتفاظ بالوضعة الرأسية للساق المنتصبة على الأرض اسم «النزعة الكلاسيكية المحدثة»، وما تزال مدرسة دياجيليف هى المسيطرة على نظريات الباليه فى روسيا حتى اليوم.

والحديث عن دياجيليف يقتضى الحديث عن **ميشيل فوكين** مصمّم الرقص الذى أسهم بعون راسخ ضمن فريق دياجيلف بفرنسا. وقد انتزع الاعجاب منذ التحق صغيراً بمسرح مارينسكى [كيروف حاليا] حيث عمل راقصاً غير أنه ما لبث أن دان له المجد منذ انضم إلى دياجيليف عام ١٩٠٩ ليصمم باليهات الفرقة فترك فى فن الباليه أثراً شبيهاً بأثر نوڤير. ومع أن فوكين بدأ بتطبيق الأفكار التى نادى بها نوڤير قبل مائة عام إلا أن فوكين تفوّق عليه بابتكار مرحلة جديدة لفن الباليه أجمل آراءه حولها فى خمسة مبادئ:

أولها: الإقلاع عن خطوات الرقص النمطية، وابتكار صيغ جديدة تناسب كل موضوع، وتجيد التعبير عن قصة الباليه زماناً ومكاناً وبيئةً.

ثانيها: تجنّب استخدام الحركات الإيمائية فى الباليه لمجرد التزويق أو الترفيه، وعدم اللجوء إليها إلا إذا ارتبطت بخطة الباليه العامة.

ثالثها: استبدال حركات يشترك فيها الجسم كله بحركات الأيدى.

رابعها: الانتقال من تعبيرات الوجه إلى تعبيرات الجسم كله، ومن تعبيرات الجسم الواحد إلى تعبيرات مجموعة الأجسام ليتّسق رقص الفرد مع رقص المجموعة.

خامسها: عدم خضوع الباليه للموسيقى وللديكور المسرحى فقط، وضرورة التقاء الفنون كلها معاً، وإفساح المجال أمام مهندس الديكور ومؤلف الموسيقى ومصمم الملابس لعرض قدراتهم الخلاّقة.

ولعل أهم ما قدمه فوكين لفن تصميم رقصات الباليه هو منهجه فى اختيار موضوع الباليه حتى يغدو وسيطاً للتعبير عن أشدّ الانفعالات الإنسانية تعقيداً، محرّراً بذلك الباليه من التصاقه بالقصص التافهة والخيالية. وقد مهّد فوكين - بباليه «ليه سلْفيد» - وهو ترجمة راقصة حرفية لموسيقى شوپان - الطريق للباليهات السيمفونية التى أبدعها بعده ماسين وغَيره.

وبرز من بين الراقصين الروس الذين عملوا فى فرقة دياجيليف شاب روسى من أصل پولندى هو **ڤاسلاڤ نيچينسكى** الذى تميّز بقدرته على التحليق فغدا معجزة زمانه حتى قال عنه أحد النقاد من معاصريه: «كانت الوثبة العظمى حين يقفز عالياً ذروة فنه، حيث تراه وقد ثبت فى الهواء لفترة تتجاوز بضع ثوان موحياً بسمات وجهه وقسمات جسده أنه على وشك أن يواصل صعوده ليمارس لعبة الحبل

الهندي، بل إنه هو نفسه الحبل الهندي، يندفع فى الفضاء خلال سقف وهمى يختفى من خلاله. وبعد تلك القفزة الفريدة فى الهواء يهبط أبطأ مما صعد، كظبى يجتاز سياجاً فى خفة ليهبط وراءه على الجليد الهش بسيقان تغوص فيه على مهل»(٧٧٨). وقد تألق نيچينسكى على رأس الراقصين فى فرقة دياجيليف.

الباليه الكلاسيكى

تبنى الحركة فى الباليه الكلاسيكى على التقنية التقليدية وليدة البلاط الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ومدارس الرقص الإيطالية فى القرن التاسع عشر والأكاديمية الامبراطورية للرقص بسان بطرسبرج وموسكو. ومن ثم ينصرف هذا التعبير فى الأغلب إلى الباليهات التى ظهرت قبل القرن العشرين، مثال ذلك باليهات بحيرة البجع لتشايكوفسكى وريموندا لجلازونوف. وقد ينطوى الباليه الكلاسيكى على أسلوب رومانسى وفقا لعصره ومضمونه مثل باليه چيزيل لأدولف آدم وليه سلفيد لشوپان، وإن عُدّت بعض الباليهات التى ظهرت بعد ذلك ضمن الباليهات الكلاسيكية. والباليه الكلاسيكى لا تشوب كلاسيكيته أية عناصر نوعية؛ مثال ذلك الدور الذى تؤديه الأميرة أورورا فى باليه «الجمال النائم» لتشايكوفسكى حيث تتحول الرقصة الثنائية إلى نص درامى يتميز بالقدرة على التحكّم فى الانفعالات من ناحية وعلى التحكّم فى القوى العضلية من جهة أخري، الأمر الذى يثير الانبهار ويشكّل إحدى مآثر النجاح المسرحى الراقص.

وقد قدم فن الباليه منذ نهايات القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر عددا غفيرا من الراقصين والراقصات ومصمّمى الرقصات يأتى على رأسهم مارى كامارجو ١٧١٠ - ١٧٧٠ وچان چورج نوڤير ١٧٢٧ - ١٨٠٩ وأوجست ڤستريس ١٧٦٠ - ١٨٤٢ وكارلوتا جريزى ١٨٢١ - ١٨٩٩ وماريوس پيتيپا ١٨٢٢ - ١٩١٠ ومارى تاليونى ١٨٠٤ - ١٨٨٤ وفانى إلْسْلر ١٨١٠ - ١٨٨٤. وعلى الرغم من ضياع الكثير من نصوص الموسيقى التى رقصوا على أنغامها إلا أن بعض نصوص كبار المؤلفين الموسيقيين فى القرن الثامن عشر ومستهل التاسع عشر لاتزال موجودة مثل موسيقى باليه دون چوان ١٧٦١ لجلوك وموسيقى باليه «مخلوقات پروميثيوس» ١٨٠١ لبيتهوڤن.

وقد نشأت مدارس مختلفة فى فن الباليه تستخدم أساليب متباينة فى سبيل بلوغ أهداف متعددة فى شتى أنحاء أوربا وبصفة خاصة فى إيطاليا وفرنسا وروسيا والدانمارك. وخلال القرن التاسع عشر كانت موسيقى الباليه من نصيب بعض مؤلفى الموسيقى غير الأفذاذ، ولم ينقذها من هذه الوهدة إلاّ ليو ديليب فى باليه كوپيليا ١٨٧٠ وباليه سيلڤيا ١٨٧٦ وبيتر تشايكوڤسكى فى باليهات بحيرة البجع ١٨٧٦ والجمال النائم ١٨٨٩ وكسّارة البندق ١٨٩٢.

ولم يقتصر تأثير فريق الباليه الروسى Ballet Russes على يد سيرج دياجيليف فى غرب أوربا عام ١٩٠٩ على فن الباليه فحسب، بل تعدّاه إلى الموسيقى والتصوير والمناظر المسرحية وحتى على الأدب. وفى لندن اندمجت فرق الباليه المتعددة فى فريق سادلرز ولز Sadler's Wells الشهير الذى أطلق عليه فيما بعد اسم الباليه الملكى Royal Ballet. وفى نيويورك ذاعت شهرة باليه مدينة نيويورك New York City Ballet. ومنذ شرع المؤلف الموسيقى ستراڤنسكى فى تأليف موسيقى باليه «طائر النار» ١٩١٠ تلبية لرغبة دياجيليف كان جانب كبير من أعظم الأعمال الموسيقية فى القرن العشرين من نصيب رقص الباليه.

وقد تطور الباليه فى عصرنا الحالى مشكّلا مجموعة متنوعة من الأنماط الحديثة التى تخطت الإطار الضيق لوضعات الباليه الكلاسيكى. وأضاف مصمم الرقص الفرنسى المعاصر **سيرج ليفار** تجديداً بارعًا بتحريك وضعه الأرابيسك الكلاسيكية المحدثة التى أضافها دياجيليف، إذ احتفظ ليفار بالخط المائل الممتد من أنامل إحدى اليدين إلى الأنامل الأخرى، ولكنه جعل الخط الرأسى للساق المنتصبة يميل أيضًا، وهو ما يفرض على الراقص تبديل ساقيه تبديلاً سريعًا يُزيد من تنوع حركته لحفظ توازن جسده، ويُكسب رقصه ثراء لم يحط به من قبل.

وقد تميز من بين أنماط الباليه نمط أطلق عليه اسم الباليه الحديث، وهو من إبداع الراقصة الأمريكية **إيزادورا دنكان** انتشر مؤيدوه فى أمريكا وألمانيا حتى سُمّى «رقص أوربا الوسطى». وتمثل الولايات المتحدة الأمريكية المعقل الحقيقى لفن الباليه الحديث الذى أصبح ركنًا هامًا فى الحياة الفنية بأمريكا. ويرتكز مذهب إيزادورا دنكان فى الباليه على دعائم ثلاثة: إيمانها بضرورة تحرير الباليه من كل ما يتصل بالوضعات التقليدية أو المصطنعة، واستخدام الجسم فى التعبير عن روائع الأعمال الموسيقية وتفسيرها تفسيراً منظوراً، وعدم الالتزام بالصيغ المتواترة من تكوينات أو تركيبات تشكيلية، وذلك بالاعتماد على تلقائية الابتكار والإبداع المرتجل. ومن المرجّح أن فوكين قد احتذى حذو «المذهب التعبيرى» الذى انتصرت له إيزادورا دنكان، وإذا هذا التأثر يتجلّى فى تصميمه لرقصات باليه «دافنيس وكلويه».

وفى سبيل تحقيق مذهبها الفنى قامت إيزادورا بزيارة العديد من المتاحف لدراسة أصول الرقص الإغريقى وذلك بتأمل رسوم الأوانى الخزفية ولوحات النقش البارز، وكان للرقص الإغريقى أثر عميق فى تصميم كثير من الأعمال الراقصة التى قدمتها إيزادورا على أنغام العديد من الأعمال الموسيقية التى كُتبت أصلًا للأوركسترا.

ويرتكز الرقص الحديث على استخدام الحركات الطبيعية التى تمثل انعكاسًا للتفكير المنطقى. وقد عرّف ليڤنسون هذا الرقص بجنوحه نحو التعبير عن الانفعال الذى يلعب دوراً أساسيًا فى تحديد الحركة التى قد تكون تلقائية عند بعض الراقصين ومصطنعة عند البعض الآخر، وهكذا إما أن تكون حركة الراقص صادقة مقنعة أو تكون مجرد التواء باهت أو التفاف ساذج. وقد اتهم البعض إيزادورا دنكان بانحصار مقدرتها فى محاولة تدريب الجسد على إتقان التعبير عن الروائع الموسيقية، بل وبرتابة

الوضعات والخطوات التى كانت تستخدمها وإن برعت فى إثارة مشاعر المشاهدين. وهكذا جرّدها هذا البعض من السعى الجاد إلى الإرتقاء بفن الرقص ومن تقديم ما يمكن أن يعدّ إضافة قيّمة له. ويتخذ هذا الفريق فى النهاية من عجزها عن القضاء على المدرسة الأكاديمية للرقص دليًلا على حيوية هذه المدرسة وقدرتها عل البقاء.

نهاية القرن التاسع عشر

ريتشارد ڤاجنر

كان ڤاجنر[٧٧٩] (لوحة ٨٣) أول من تحمس للعناصر الدرامية فى الموسيقى بعد افتتانه بتاسعة بيتهوڤن فإذا هو ينقل الدراما الموسيقية إلى عالم الأوپرا. فكانت دراماه الموسيقية بناء جديدًا يضم مختلف الفنون شعرًا ومسرحًا وموسيقى، ويحل محل الأوپرا التقليدية أطلق عليه اسم «فن المستقبل» بعد أن ابتكر العديد من الأساليب المسرحية والموسيقية التى خرجت على جميع القواعد الأوپرالية السابقة. وقد اختلفت دراماه الموسيقية عن الأوپرا فى ثلاثة أمور:

أولهـا: إحلال التدفق الموسيقى المتصل من بداية الفصل إلى نهايته - على غرار أسلوب بيتهوڤن السيمفونى - محل التقسيمات الموسيقية والأغانى الفردية والثنائية والجماعية المنفصلة بعضها عن بعض والتى تتخللها أجزاء من الإلقاء الملحن.

ثانيها: إدخال «اللحن الدال»[٧٨٠] الذى يربط بين لحن خاص مميز وبين إحدى شخصيات الدراما أو أفكارها الموسيقية محققًا بذلك اتساقًا أعظم.

ثالثها: إسناد دور أكبر إلى الأوركسترا الذى يشدّ المستمع إليه بما لا يشدّه الأوركسترا فى أية أوپرا سابقة على ڤاجنر، ويجعله لا يكاد يدرك أنه يرى مسرحية تدعمها فرقة موسيقية بل يحس أنه يستمع إلى إحدى فرق الأوركسترا السيمفونى التى لا تصرف اهتمامه فى الوقت نفسه عما يدور على المسرح من غناء أو أداء، لأنه جعل من المسرح والأوركسترا وحدة درامية واحدة، وجعل دور المغنى كدور آلة موسيقية تتكامل مع آلات الأوركسترا، ومن دور الأوركسترا دورًا متكاملًا مع الشخوص التى تظهر على المسرح، وذلك بدلًا من أن يكون الأوركسترا مجرد تابع للغناء ومصاحب له.

ويرجع إلى ڤاجنر الفضل فى ترسيخ ظاهرة فنية فى فن الأوپرا بصهره الموسيقى والشعر وحرفية المسرح بحيث أصبحت دراماه الموسيقية نمطا يستحيل الفصل فيه بين هذه المقومات الفكرية الثلاث. ولقد

ساعد ڤاجنر على تحقيق التزاوج الكامل بين الموسيقى والشعر وحرفية المسرح كونه هو نفسه شاعرًا مجيدًا فجاء شعره قرين موسيقاه وتوأمها*.

وتعد رباعية «خاتم النيبلونج»(٧٨١) التى استغرقت كتابتها حوالى العشرين عامًا والتى تضم أوپرات «ذهب الراين»(٧٨٢) و «الڤالكيرات»(٧٨٣) و «زيجفريد»(٧٨٤) و «غروب الآلهة»(٧٨٥) أهم نماذج الدراما الموسيقية التى كتبها ڤاجنر وصبّ فيها خلاصة ما وصل إليه لتحقيق هدفه الفنى.

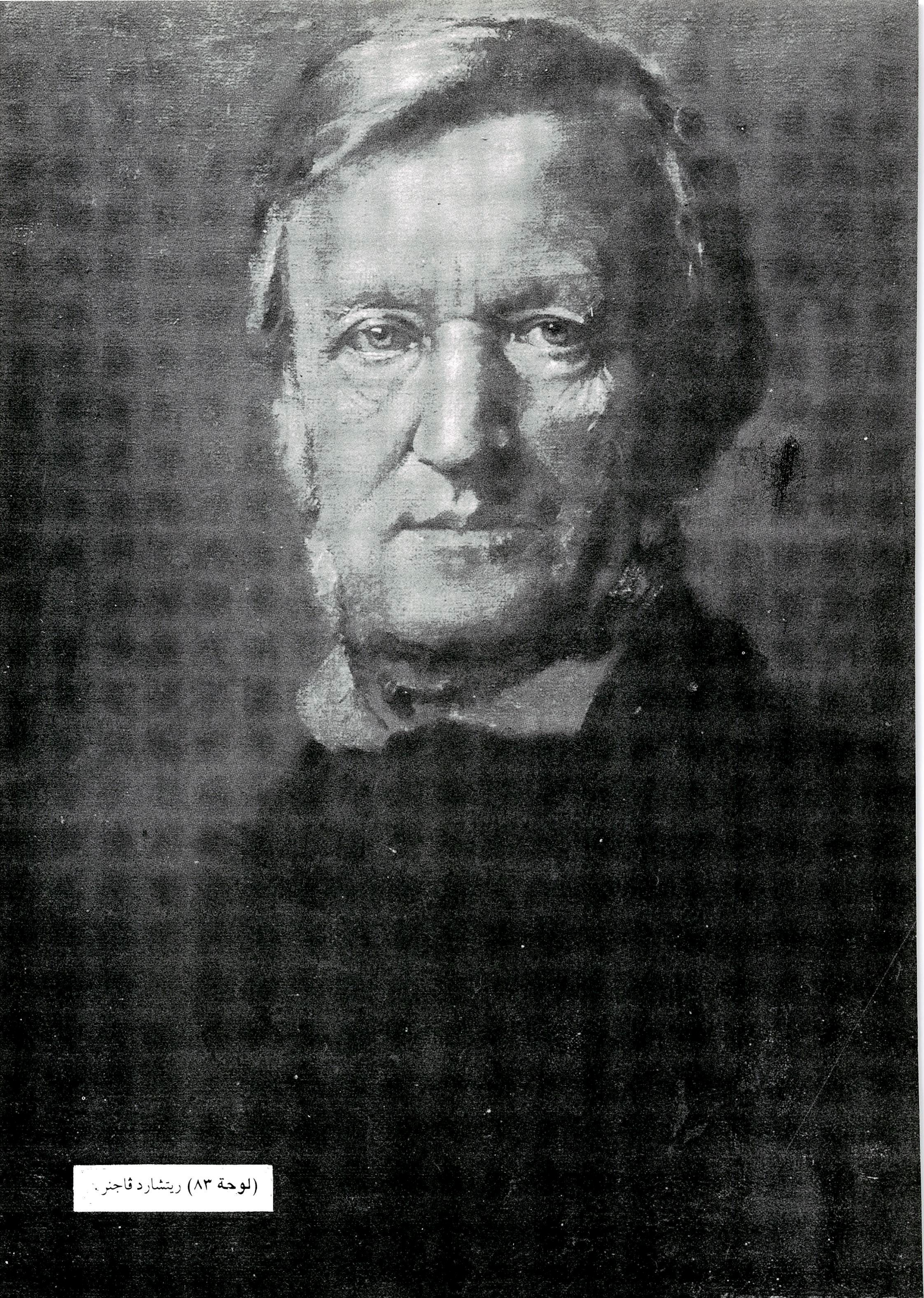
ويمكننا أن نحسّ التحام موسيقى الأوركسترا والغناء فى الحدث الدرامى عندما نستمع فى أوپرا «الڤالكيرات» إلى تصدير «العاصفة» التى دفعت بزيجموند إلى كوخ خصمه «هوندنج»، إذ هو لا يؤدى دور التمهيد المعهود فى الأوپرات التقليدية بل يلعب دورًا أساسيًا فى الحدث المسرحى ذاته (فقرة ١٤٨ من التسجيل الموسيقى)، كما نحس الروعة والجلال فى لحظات وداع الإله ڤوتان لابنته برونهيلده واستسلامها للنوم السحرى إلى أن يصل البطل زيجفريد الشجاع فيقتحم النيران المحيطة بها ويوقظها من سباتها، حيث نستمع إلى لحن النوم السحرى يتعانق مع لحن الإله ڤوتان تعانقًا رائعًا مهيباً (فقرة ١٤٩ من التسجيل الموسيقى)**

ولقد أدرك ڤاجنر صعوبة الاتفاق مع مسرح يقبل تقديم عمل ضخم مثل رباعية «خاتم النيبلونج» يمتد عرضه أربع ليال متعاقبة، مع ما فيه من جرأة غير مألوفة فى لغتيه الشعرية والموسيقية. لذلك توقف عن كتابته للرباعية سنة ١٨٥٧ ليؤلف اثنين من أوپراته على نسق مختلف هما «تريستان وإيزولده» و «أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج».

ومن النماذج الرائعة على التحام موسيقى الأوركسترا والغناء فى الحدث الدرامى ختام أوپرا تريستان وإيزولده المتمثّل فى لحن «الموت حبًّا» Leibestod الذى يصور ذروة الدراما بموت إيزولده على أنه النتيجة المنطقية لنهاية العمل الدرامى. ففى المشهد الأخير [المنظر الثالث من الفصل الثالث] تصل سفينة تحمل الملك مارك، وكانت برانجينى وصيفة إيزولده قد روت له قصة «إكسير الحب» الذى أدى إلى عشق تريستان وإيزولده، ومن ثم جاء الملك مهرولا ليغفر للعاشقين، غير أن تريستان كان قد لفظ آخر أنفاسه ووقفت إيزولده إلى جوار جثته تنعيه غير حافلة بوجود خطيبها الملك مارك تنشد لحنها المشبوب قبيل موتها وهى ترنو إلى تريستان فى نشوة عارمة (فقرة ١٥٠ من التسجيل الموسيقى):

* انظر «مولع حذر بفاجنر». دراسة نقدية لصاحب هذه الدراسة. الطبعة الثانية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
** انظر «مولع بفاجنر» لبرنارد شو. ترجمة صاحب هذه الدراسة. الطبعة الثانية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

(لوحة ٨٣) ريتشارد ڤاجنر. ◄



(لوحة ٨٣) ريتشارد ڤاجنر.

على شفتيه الباسمتين
ترفّ أرقّ عذوبة.
غرام جيّاش
يسبح فى عينيه.
أترونْ معى؟
أم خَفِيَ عليكم ياصحاب؟
إشراقٌ يتجلّى،
يتلألأ،
يلمع تحت بريق النجم،
ويحلّق أعلى... أعلى.
أترونْ معى؟
خفقان قلبه يعلو فى مهابة.
بجلال يتسامى،
يطفو فوق الصدر..؟
والغبطة وادعة
تنحدر من شفتيه:
أنفاسًا عذبة
تخفق حانية.
ياصحابى القوا نظرة...
ألا ترونْ؟ ألا تحسّون؟
أم وحدى أسمع
هذا اللحن؟
ما أعجب!
ما أحنى ما فيه من الغبطة وهى تئن،
وتبوح بكل الأسرار،
وتوائم فى رقة،

تطفو من جسده،
لتغوص إلى أعمق أعماقى،
ولتسمو عالية،
فى أصداء غرام،
ريّان حولى،
وتعود تُدوّى،
حولى سابحة،
أتراها أمواجًا،
أم نسمات من ريح عذبة؟
أم غيمًا من عطر آسر،
ينتشر ويعلو،
ويدمدم حولى؟
أتُرانى أستنشق؟
أتُرانى أصغى؟
أتُرانى أرشف؟
أم أُغرقُ نفسى
فى الشّذى الجذاب،
أتنسّم آخر أنفاسى
وسط الجيشان الصاخب،
فى رَجْع الصوت،
فى الرحب الممتد الشامل:
أنفاس الكون
فلأغرِقْ
فلأهوِ حتى الأعماق،
بلا وعى،
فى نشوة الوصال الباهرة...*

* ترجمة بتصرّف لصاحب هذه الدراسة.

وإذا كان البعض لا يعدّ نظم كلمات هذا اللحن شعْرا فهو فى الحق النص المثالى الذى يتطلع إليه مؤلف الموسيقى السيمفونية، فهو لا يعوق خدمة الموسيقى بل يخدمها أجلّ خدمة، لأنه فى هذا المجال أكثر مرونة من الشعر الحق ولا يغلّ يد المؤلف الأوركسترالى سواء من الناحية الميلودية أو الإيقاعية. وكم أسرتنى تلك الخلية اللحنية بما تنطوى عليه من تدفّق واسترسال ينقل المستمع من عالم الواقع إلى عالم الخيال. ومن هنا كان اللحن متجدّدا بالرغم من تكراره ما ينيف على ثلاثين مرة، فقد تناوبته تفاعلات جمعت بين شتى ضروب الصّنعة الموسيقية من علوّ وهبوط ومن انفصال والتحام ومن تصعيد وتخافت ثم من تصارع وتعانق، وكأنّى بڤاجنر قد تمثّل مقولة سقراط بأن الأشياء التى لها أضداد تتولّد من أضدادها. فتارة يكون اللحن على العكس من اتجاهه ثم ملحوقا باللحن نفسه فى طبقة أخرى وعلى طابع آخر، وتارة يُساق اللحن مصغّرا، وتارة أخرى يساق مكبّرا، ويتجاذب اللحن أخذ وردّ، فقفلاته هى بدايات فى الوقت نفسه وخاتمته ضبابية مبهمة موحية بالنهاية... ولكنها نهاية تحتوى المضمون الدرامى كله مع الشعور بالروعة والسكينة والجمال بما يجعل الإحساس مرهفا مشدودا بالأسطورة وبالمأساة حين يستخدم ڤاجنر آلة الهارپ للإيحاء بالتاريخ والأسطورة والغموض، والآلات الوترية للتعبير عن التوتر والشجن والعواطف الجياشة، والآلات النحاسية فيما يؤيد الأسطورة ويبرز البطولة، مازجا بين مضمون الفاجعة بأصدائها المختلفة سمعية ومرئية وبين كل من الشخصيتين الرئيستين والموقف الدرامى، وجامعًا بين اللحن والحدث، تتخلل ذلك لحظات من الصفاء النفسى تجدّد النشوة والمتعة وتُذْكى «التطهير»، أو ما يدعوه أرسطو «الكاثارسيس» قاصدا التخلّص من الانفعالات الضّارة، وإزاحة ما نعانيه من توجّس وقلق، وتأجيج قدرتنا على التسامى والاستشراف.

لقد أصبحت الموسيقى عند ڤاجنر غاية الأوپرا مع أنها فى الأصل وسيلتها، كما أصبحت الدراما وسيلة الأوپرا وهى فى الأصل غايتها. ولو نظرنا إلى أوپراته نظرة أشد عمقًا لوجدنا أنها نوع من الاحتفاء بالموسيقى، حتى قال عنها آرون كوپلاند: «إن المستمع الذى يشاهد دراما موسيقية لڤاجنر يخرج منها بأثر موسيقى لا بأثر درامى. ولو أنا تصورنا مسرحياته وقد كُتبت لها موسيقى أخرى فإن أحدًا لن يأبه لها». وقد يأبى ڤاجنر مثل هذا التفسير لنظرياته وتطبيقاته، غير أن هذا هو التقييم الواقعى فى نظر الكثرة من عشّاقه. ولا شك أن مردّ ذلك هو غلبة الموسيقى لديه على كافة الفنون المشتركة معها فى الأوپرا حتى غدا ڤاجنر «الموسيقى» هو المجتاح المسيطر، يستبعد من الأوپرا كل ما لا يمتّ للموسيقى بصلة، وهو ما جعله يفاخر عن حق بأوپراه «تريستان وإيزولده» التى لا ترسم نصوصها أحداث الأسطورة بقدر ما تصور لنا الخلجات المنتزعة من أعماق النفس البشرية، وذلك بمقارنتها بأى عمل آخر من أعمال ڤاجنر، إذ يمكن أن نُعدَّها بحق قصيدًا سيمفونيًا لأنه يستخدم الشعر فيها استخدام القوائم «السقّالات» التى تعين على عملية البناء.

على أن انقضاء عشرين عامًا فى كتابة رباعية الخاتم أدّى إلى أن يطرأ على الدراما الرابعة «غروب الآلهة» بعض التغير والانحراف فى الأفكار الأساسية إلى حد احتوائها بعض تقاليد الأوپرات الفرنسية والإيطالية الشائعة حينذاك والتى ما انفك ڤاجنر يندّد بها، مثال ذلك «تضحية برونهيلده» التى تهوى بجسدها من فوق جوادها فوق جثة زيجفريد أثناء حرق رفاته، فما أشبه ذلك بانتحار بطلة أوپرا أوبير «ڤينيلا»(٧٨٦) بإلقائها نفسها فى فُوّهة بركان ڤيزوڤ، وبانتحار بطلة أوپرا «اليهودية» لهاليڤى(٧٨٧) حين ألقت بنفسها فى الزيت المغلى. كذلك يذكّرنا انهيار قلعة الآلهة «الڤالهالا» واحتراقها فى ختام «غروب الآلهة» آخر درامات الرباعية بمشهد مماثل فى أوپرا كيروبينى «لوديسكا»(٧٨٨) التى شاهدها ڤاجنر فى شبابه بألمانيا، كما أن إلقاء هاجن بنفسه فى نهر الراين يذكّرنا بإلقاء «توسكا» بنفسها من فوق سجن قلعة سانت آنجلو بعد تنفيذ حكم الإعدام فى حبيبها ماريو كاڤارا دوسّى فى المنظر الختامى للأوپرا(٧٨٩).

ومن الغريب أن ڤاجنر هجر الإنشاد الكورالى فى رباعيته بعد أن أجاد استثماره فى أوپراته السابقة وخاصة فى إنشاد الحجاج بأوپرا «تانهويزر» النابض بالجمال والبراعة الموسيقية، وإن يكن ڤاجنر قد عاد إلى استخدام الأناشيد فى الأوپرتين التاليتين: «أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج» و«پارسيفال»، غير أنه لم يقيّد الأناشيد ضمن نطاق الدور الذى كانت تخصّها به الأوپرات الإيطالية والفرنسية دون أن تشارك فى الحدث المسرحى، وإنما أسند إليها دورًا هامًا فى الدراما الموسيقية مرتبطًا أوثق الارتباط بالحدث المسرحى. وكان ڤاجنر مشغولا بالدراما الموسيقية وبارتباط الشعر بالمسرح وبالموسيقى إلى حد جعله لا يعنى بالكتابة المنفصلة للأوركسترا فلم يخلّف غير سيمفونية واحدة هزيلة، ومن هنا لا تُعزف له بقاعات الكونسير سوى افتتاحياته وبعض المقدمات والفواصل الموسيقية المأخوذة من دراماته الموسيقية. وحينما كان يحس برغبة فى التأليف للأوركسترا المستقل عن المسرح نجده يستعير ألحانًا من أوپراته يعيد توزيعها خصيصًا للأوركسترا، ففى مقطوعته الشهيرة «زيجفريد أيْديل» [أى «رعوية زيجفريد»] نراه قد أعدّ موسيقاها من ألحان الفصلين الثانى والثالث من أوپرا زيجفريد وأعاد توزيعها لأوركسترا صغير كى تُعزف تحت نافذة زوجته كوزيما [وفى رواية أخرى على الدّرج المؤدى إلى حجرة نومها بداره فى تريبشين المطلّة على بحيرة لوسيرن بسويسرا] تهنئة لها بعيد ميلادها وبمولودهما زيجفريد. وفى (الفقرة ١٥١ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى بداية موسيقى «الجمعة الحزينة» التى أعدّها ڤاجنر أيضًا من ألحان الفصل الثالث من أوپرا پارسيفال، حين يتساءل البطل پارسيفال فى المنظر قبل الأخير من الأوپرا وقد استبدت به الدهشة: «كيف تتألق الطبيعة وسط مآسى يوم «الجمعة الحزينة؟» ويقدم له الكاهن جورنيمانز تفسيرًا يخفّف من دهشته: إنما تتألق الطبيعة تعبيرًا عن تجدّدها الذى يرمز إلى «خلاص» العالم، وهو الخلاص الذى حققّته تضحية السيد المسيح. وتصاحب كلمات هذا الحوار الغنائى موسيقى سيمفونية آسرة هى التى تُعزف اليوم بقاعات الموسيقى فى حفلات الكونسير دون الكلمات.

ولعل أحدث الاكتشافات وأكثرها إثارة من بين كل ما أبدعته عبقرية ڤاجنر من أوپرات هو اكتشاف كراسة آخر أوپرات ڤاجنر «وأشرق صباح»(٧٩٠) عام ١٩٥١ التى عُثر عليها مهملة فى زاوية من حجرة بحجرة نوم متواضعة فى أحد الفنادق الرخيصة بمدينة البندقية حيث كانت تقيم إحدى صديقات ڤاجنر. ويبدو أن الفنان العبقرى كان يكتب أوپراه الأخيرة فى سرية تامة وقد أضمر فى نفسه أن تكون مفاجأة لزوجته، أو ربما. . . هدية لصديقته الأخيرة. ولقد أثبت فحص كراسة أوپرا «وأشرق صباح» أصالة العمل ونسبته الأكيدة إلى ڤاجنر، وأنه امتداد لرباعية «الخاتم» ونهاية لها. فكثيرًا ما كان يسود الشعور بأن هناك الكثير من الأحداث خلّفها ڤاجنر غامضة مضطربة فى نهاية «غروب الآلهة»، إلا أن اكتشاف أوپرا «وأشرق صباح؟» بدّد هذا الشعور، إذ تدلّ حبكة هذه الأوپرا الأخيرة على أن «غروب الآلهة» لم تكن الكلمة الأخيرة فى رباعية «الخاتم»، وأن ڤاجنر كان قد انتوى أن يُنهى «الخاتم» فى أوپرا خامسة تحسم ما بقى من مواقف معلّقة.

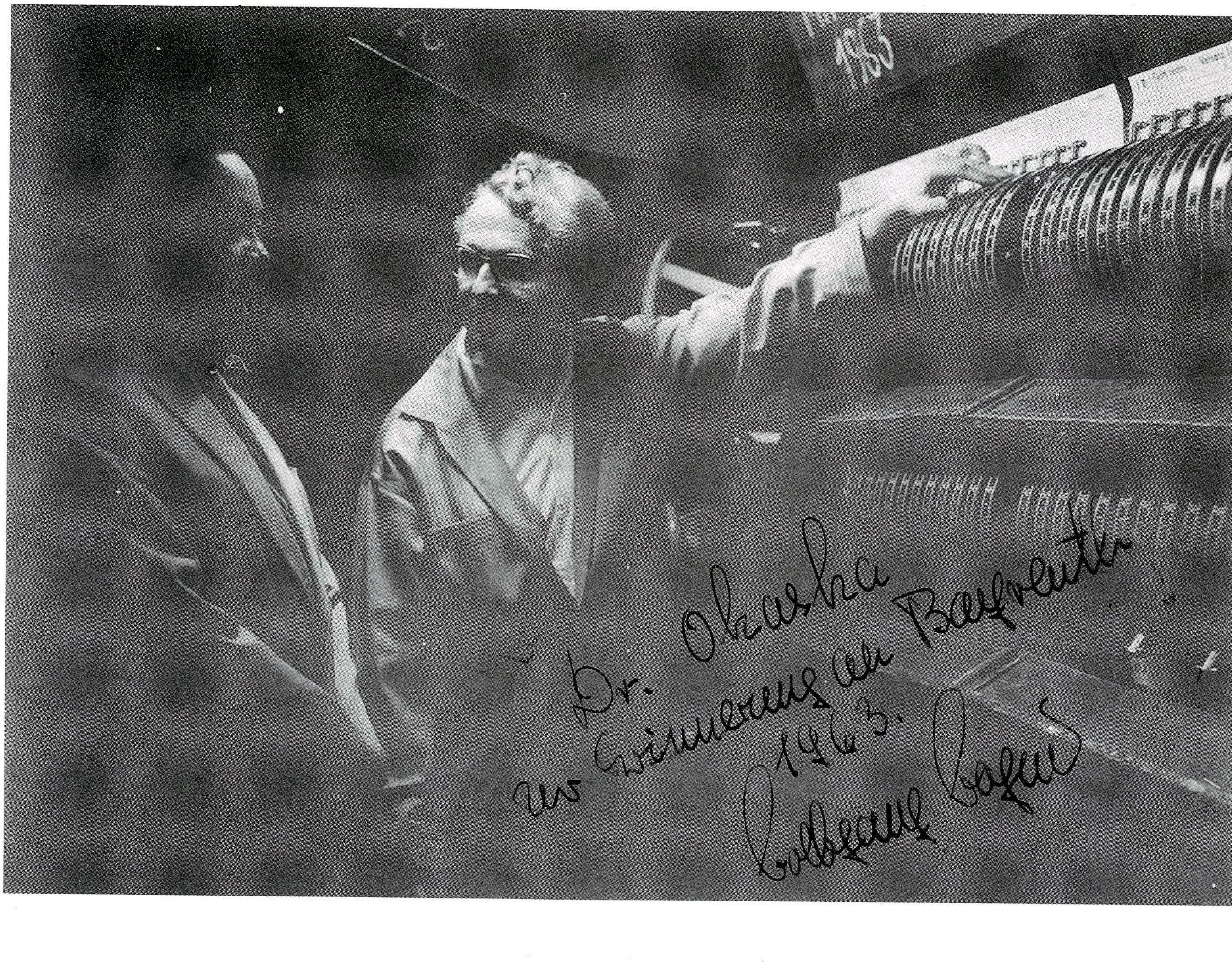
ويحتفظ ڤاجنر فى آخر أوپراته «وأشرق صباح» بحيويته الموسيقية التى عُرفت عنه فى الكتابة للأوركسترا الكبير وقدرته المذهلة على حبك النسيج الموسيقى الذى تتداخل فيه الألحان الدالة فى براعة وحذق. ولم تتأثر هذه الأوپرا إلا قليلا بأوپرا «پارسيفال» التى سبقتها مثلما تأثرت «غروب الآلهة» بدورها بأسلوب «أساطين الشعراء المغنين» قبلها. ولعل مما يؤكد للقارىء هذا الرأى أن يستمع إلى (الفقرة ١٥٢ من التسجيل الموسيقى) التى سجّلتُها معزوفة على البيانو لأول مرة عن الكراسة الموسيقية على يد أستاذ البيانو د. سمير عزيز.

ولقد كان من الطبيعى أن أختلف إلى دور الأوپرا فى العواصم الأوربية التى عملت فيها منذ قرابة أربعين عاما، فسعدت بأن شاهدت جملة من مسرحيات ڤاجنر الموسيقية وكنت من المولعين بڤاجنر منذ زمن بعيد، فإذا هذا الولع قد أخذ علىّ نفسى فأحسست الرغبة فى أن أترجم كتابًا لبرنارد شو هو «مولع بڤاجنر»(٧٩١)، إذ كان الكتاب الوحيد من كتب شو الذى لم يُترجم إلى العربية. وعنوان الكتاب يحمل الإيمان العميق بموسيقى ڤاجنر إيمانا لا يزعزعه شك. وقد تناول المؤلف فى كتابه أربعا من درامات ڤاجنر الموسيقية التى تضمّها «رباعية خاتم النبيلونج» شرحا وتفسيرا. ومضيت أسعى بكل ما وسعنى الجهد والولع إلى النهل من كل ما وقعتُ عليه من مراجع ودراسات واستماع، وحين أحسستُ أنى قد ألممتُ بمعظم ما لڤاجنر وأعماله إلماما يملؤنى ثقة وجدتنى مسوقا إلى قَصْد معقل الڤاجنرية العتيد فى مدينة بايرويت بألمانيا حيث شيّد مسرحه الشهير كى أفيد مزيدا من علم ودراسة ومتعة، ولكى أستلهم من هذا الأثر الخالد ذكريات الماضى العبق وأستشفّ مما ضمّ بين جنباته روح صاحبه وبانيه، مؤتسيا فى هذا بالأديب الفرنسى إدوار شوريه حين قال: «الحج إلى بايرويت ضرورة على كل مولع بڤاجنر ولو سعيا على القدمين»، فقضيت تسع ليال نعمت فيها بمشاهدة سبع من أوپرات ڤاجنر التسعة قادها اثنان من أئمة العزف الڤاجنرى هما كارل بِمْ وهانز كناپرتسبوش. وحظيت إلى جانب ذلك بلقاء ودّى بحفيدى ڤاجنر

ڤولفجانج وڤيلاند ڤاجنر حيث امتد بيننا الحديث إلى موضوعات أفدتُ كثيرا من طرحها ومناقشتها معهما، وهو ما حفزنى إلى تسجيلها فى كتابى «مولع حذر بڤاجنر» عن الفنان وأعماله بين النظرية والتطبيق، تلك الأعمال التى ستبقى خالدة ذات أثر عميق فى عشاق موسيقاه على امتداد العالم الفسيح (لوحات ٨٤، ٨٥، ٨٦).

ولم تكن ظروف عملى بوزارة الثقافة تسمح لى بمثل هذا الترف فأقصد بايرويت على هواى إلى أن تحلّلت من هذه المسئولية فقصدتها فى صيف عام ١٩٦٣. وقد بلغتُ المدينة عصر يوم مطير من أيام شهر أغسطس كانت السحب فيه متكاثفة والريح عاصفة والجو مكفهرا وماء السماء منهمرا. وكان بينى وبين بدء الحفل ما لا يبلغ الساعة، وما تتّسع الساعة لمسافر أمضى الوقت الطويل فى رحلة متصلة بالقطار من ميونخ إلى بايرويت كى ينال قسطا من راحة، وكى يهيىء ما بين يديه من متاع ثم يعدّ العدّة لحضور

(لوحة ٨٤) ڤولفجانج ڤاجنر وكاتب هذه السطور. بايرويت ١٩٦٣.





(لوحة ٨٥) حديث بين ڤيلاند ڤاجنر وكاتب هذه السطور بمسرح بايرويت ١٩٦٣ .

العرض . غير أني ما كدت أخلو إلى نفسى فى حجرتى من الفندق حتى نسيتُ أنى تعب وأنى فى حاجة إلى راحة ، وسرعان ما أخذت فى ارتداء زىّ السَّهرة الذى يقتضيه دخول هذا المسرح . وانتهيت إلى مبنى على طراز غريب قد شُيِّد من الآجر والخشب ، وإذا هو المسرح الذى أقامه ڤاجنر منذ ما يربو على قرن ليجعل منه دارا لمسرحياته الموسيقية . ذهبت ألتمس مقعدى بين مقاعد من خشب وخيزران وليس ثمة متكأ فيها لذراعين ، وهى إلى هذا تضيق عن أن تتسع لجلوس ولا أن توفّر الراحة بظهرها المنخفض . ولعل ڤاجنر حين فعل ذلك كان يقصد أن يصرف النظارة عن الاستمتاع بما عليه يجلسون إلى الاستمتاع بما يشاهدون ويسمعون . وإذا الظلام يخيّم وآن لنا أن ننصت ، إذ قد حان موعدنا مع مسرحية «ذهب الراين» من إخراج ڤولفجانج ڤاجنر ، وإذا ألحان «مى بيمول» التى تُفتتح بها مسرحيات الخاتم تنبعث خافتة وكأنها الهمس ، حتى أننى لم أستطع أن أتبين متى انتهى السكون ومتى بدأ الصوت ، وسَعَتْ الأنغام تتدافع إلىّ من كل ركن ، وإذا أنا مشدوه قد اختلط علىّ مأتاها ، فلم أعرف أصاعدة هى من جوانب القاعة أم هى آتية إلينا من خلفنا ، أم هابطة علينا من السقف . وعندها آمنت أن كل ما فى بايرويت شامل شمول هذا الظلام وشمول تلك الأصوات وشمول تلك الأنغام . وأخذ الأوركسترا يعزف عزفًا خافتًا لا

◄ **(لوحة ١٦)** حفرة الأوكسترا بمسرح ريتشارد ڤاجنر ببايرويت .



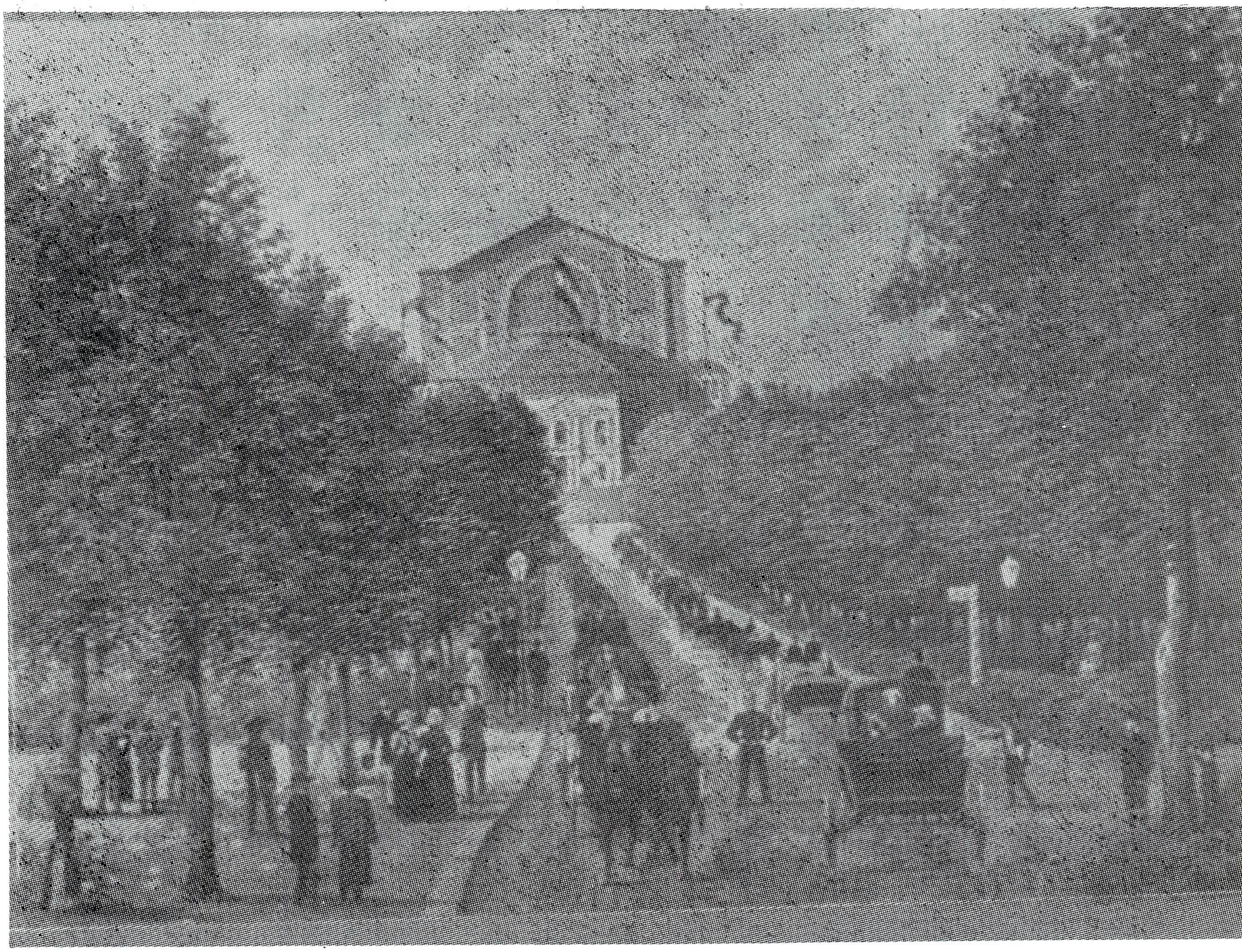
(لوحة ٨٦) ڤولڤجانج ڤاجنر مع صاحب هذه الدراسة فى بايرويت ١٩٦٣ .

تكاد تحسّ جرسه ، ثم بدأ يعلو شيئًا فشيئًا فإذا القاعة صاخبة بموسيقى مياه نهر الراين . وحين أخذت الستارة تنزاح بدا المسرح وكأنه البحر تغمر مياهه أمواجٌ تشيع فيها الخُضرة والزُّرقة وهى تعلو وتستوى فى اتساق وتوافق مع نغمات الموسيقى . وبدت حوريات الراين وضيئات رشيقات فى ثياب البحر الذهبية ، يتمايلن مع تمايل الأمواج وكأنهن فى خضمّها ، ويترنّحن مع الموسيقى وكأنهن من نفحها إلى أن أهلّت الحورية ڤوجليندة بصيحاتها المألوفة . . ڤيا . . ڤاجا .

ومع هذا الإخراج الجديد لم يعتدّ المسرح بالمناظر ولم يجعلها أساسه بل استعاض عنها بالأضواء وبأشرطة سينمائية ذات رسوم تجريدية . وبقيتُ فى مقعدى مأخوذا لا أملك فكاكا إلى أن آذن العرض

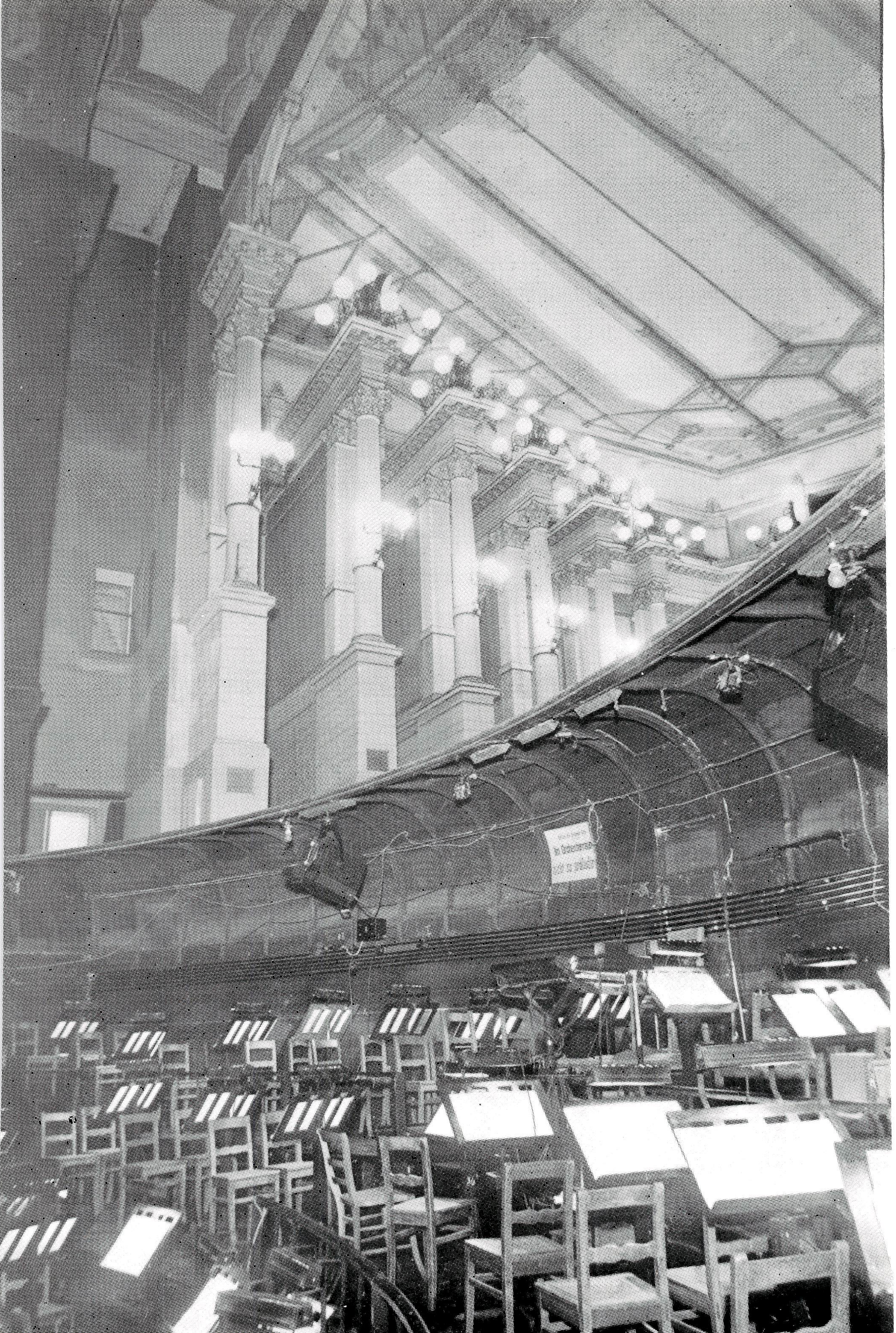
بالانتهاء حين خطا الإله ڤوتان يقود بقية الآلهة إلى مثواها الجديد «الڤالهالا» الذى بدا وكأنه قلعة زرقاء بديعة بين طيّات السماء . عندها أدركت إدراكا أكثر عمقا معنى عبارة «مسرح ريتشارد ڤاجنر الشامل» . أحسست التوافق المذهل بين الموسيقى والغناء والأمواج والصوت والضوء وقد اتّسقت كلها فى نسق بارع ، وبدت فصائل العازفين بالأوركسترا متكاملة كل التكامل ، شاملة كل الشمول ، هذا إذا استثنينا فصيلة الآلات النحاسية التى غالبا ما تَقْصُر عن أن تندمج فى غيرها كما هى الحال فى أكثر المعزوفات الڤاجنرية . ولقد كان ما رأيت خير دليل على أن الحفل تسوده الواقعية وتملأ جوّه الآدمية بما تنطوى عليه من مزايا وشوائب ، وأنه لم يكن حفلا يصوّر المثالية بما فيها من فتور أحيانا وبُعْد عن الواقع ، فشعرت كيف هيَّأ حفيدا ڤاجنر عصرا جديدا لعمل جدّهما وبعثاه ثانية إلى الحياة (لوحة ٨٧ ، ٨٨) .

(لوحة ٨٧) حفل أفتتاح دار الأوبرا الڤاجنرية ببايرويت .



لقد عاشت قاعة مسرح بايرويت ما يقرب من نصف قرن ترعى تقاليد ڤاجنر المقدسة لوِفْق ما وضعها، فإذا هى بهذا التزمّت والمحافظة تتحول لحدا كاد يطوى شهرة ڤاجنر نفسه. ومن هنا فزع ڤيلاند وشقيقه ڤولفجانج عندما أصبح زمام المهرجان فى أيديهما عام ١٩٥٠، بيد أن ما كانا يتّصفان به من جرأة جعلهما يصرّحان بأن إخراج مسرحيات ڤاجنر عل نحو ما كانت تُخرج عليه عام ١٨٣٠ بات أمرا مستحيلا، كما أن الجمود عند عدم التغيير قد يحيل الوفاء الذى هو فضيلة إلى جمود مرذول قد يُفضى إلى الاندثار. لذا كان لابد للوفاء للقديم من أن يمسّه التغيير فى الإخراج، فلو أن ريتشارد ڤاجنر بيننا اليوم لكان أسرع من غيره إلى الإفادة من وسائل عصره التقنية. لقد شيّد مسرحه عام ١٨٧٦ بمنطق ثورى وبطريقة ديمقراطية لا تسمح بالفوارق، فلم يخصّص أمكنة متميزة للرؤية أو للسماع. والمشاهد إذا تحرك متنقلا بين مقاعد البهو والردهة على الدَّرج الجانبى لن يجد مكانا تفلت فيه نغمة تُسمع أو لفتة تُرى، كما يسود المسرح أسلوب جديد لحمل النغم استنّه مُبدعه الذى حسب لكل شىء حسابه وأعدّ له عدّته. ولم ينس فترات الاستراحة، فإذا هو يجعل كلا منها ساعة كاملة كى يتذاكر المشاهدون ما استمعوا إليه من ألحان ساحرة، وكى يستمتعوا بالطبيعة تجوالا فى غابات أشجار الصنوبر التى تحيط بالمسرح. وما تغيّر اليوم شىء من هذا ولن يتغير، لا شكل المسرح الذى يغمره الجلال، ولا لحظة رفع الستار التى تسخر ممن لا يحترمها، ولا الأبواق التى تُعلن من فوق شرفة الدار بداية كل فصل مرات ثلاثا. فليس ثمة أجراس تُعلن نهاية فترات الاستراحة بين الفصول، إذ أن التقاليد التى استنّها ڤاجنر ولاتزال تقضى بخروج فريق من عازفى الترومبيت والترومبون فى اللحظة المناسبة معلنة على التوالى فى كافة الاتجاهات الأصلية بدء الفصل التالى. وكان ڤاجنر شأنه فى كل أمر من الأمور قد كتب بنفسه الخلايا اللحنية لهذه النداءات المستقاة بطبيعة الحال من العمل الدرامى الجارى تأديته فى نفس الأمسية، ، عادة ما تكون إحدى الخلايا اللحنية الهامة للفصل التالى. والحق إن الإفاضة فى مناقشة شعائر العروض الڤاجنرية وطقوسها تستوعب صفحات عديدة قد نعيا بتفاصيلها ونقف منها مشدوهين، ولكن الشىء الذى لا سبيل إلى إنكاره هو تجانسها وتناسقها، فمازالت إنجازاته الفنية نابضة بالحياة.

لقد زخر قرن كامل بالحديث عن معانى الفن الڤاجنرى ومضمونه الأخلاقى وحجج الدفاع عنه، ولم تعد هناك اليوم مشكلة تثور حول الظاهرة الڤاجنرية، ولم يعد من الممكن أن يُثار الآن مثل هذا الجدل العنيف الذى بلغ أحيانا حد الخصومة والذى أثير حولها فى الماضى، فلقد دخل ڤاجنر العبقرى التاريخ من أوسع أبوابه. وسواء أحببناه أو أعرضنا عنه، وسواء هاجمناه أو دافعنا عنه فقد أصبح جزءا من تراث الحضارة الإنسانية، وإن كنت لا أعنى أن ڤاجنر غدا شيئا أثريا مكانه المتحف أو أن عمله لم يعد مناسبا لعصرنا، بل على العكس فإن إبداعات ڤاجنر تبدو اليوم من الناحية الموسيقية البحتة أقرب إلى حسّنا الحديث وأقرب إلى عصرنا فى بنائه الفنى منه فى فترة ما بين الحربين العالميتين، لاسيما وأن



(لوحة ٨٨) حفرة الأوركسترا لمسرح ريتشارد فاجنر ببايرويت.

موسيقاه تكشف عن أوجه جديدة للتطور الموسيقى. ومن هنا كان عصر ڤاجنر الموسيقى عصراً حديثًا على نحو مذهل لأنه عصر «مطلق»، إذ اطّرح الأسس والأساليب المتداولة ووطّد دعائم بنائه الموسيقى فوق صرح البناء الدرامى. وبهذا يكون ڤاجنر أول من وضع موسيقى متدفّقة الأنغام تتخلّلها «الألحان الدالة» التى تتراءى كالكواكب والنجوم العابرة فى آفاق الدراما الموسيقية، لا يتمثّلها المستمع إلا إذا كان متجاوبا معها واقعًا فى إسارها مدركا مغزاها، وهو ما لا يحدث إلا لمستمع مرهف الحسّ قادر على أن يربط فيما بينها بجسور عبر وجدانه يظل مندمجا معها حتى النغم الأخير.

لقد كانت زيارة «بايرويت» عندى تجربة عاطفية أكثر منها تجربة موسيقية أو درامية، فقد كان واضحا أن كل فرد من أفراد الفريق البايرويتى يحاول أن يُضفى على عمله ما يجاوز به المألوف، تلك الظاهرة التى يعرف معظم عشّاق الأوبرا أنها تشكّل الحدّ الفاصل بين الأداء الرفيع والأداء الردئ. ولا أعتقد أن المولع عن عُمق بالمسرح الموسيقى يمكن أن يخلّف بايرويت دون أن يقع تحت تأثير أسلوبها الحديث، لأنه وإن لم يرض عن هذا الأسلوب كل الرضا فليس بوسعه أن يتجاهله. وحسب بايرويت أنها لا تتورط فى الجمود الرتيب كما لا تهبط إلى السوقية المبتذلة. وإذا صح أن باخ كان يستطيع أن يلقى فى روعك السكينة والطمأنينة بمعماره الموسيقى «الجرانيتى»، وأن موتسارت كان فى مقدوره أن يحلّق بك عاليًا فى السموات، وأن بيتهوڤن كان بوسعه أن يهزّك هزًا بوجدانه المعذّب، فلقد كان من طبيعة ڤاجنر أن يأسرك بعواطفه الفياضة وأحاسيسه الدافقة.

تلك كانت انطباعات ليالى بايرويت التسع التى نعمت خلالها بغبطة لا نهاية لها، مازلت أستعيد ذكرى أنغامها ومشاهدها حتى بات من العسير علىّ الاستمتاع بأعمال ڤاجنر فى غير هذا المكان الجليل، وتمنيت لو أتيح لعشاق النغم كلهم الحج إلى هذا المكان*.

***

ڤردى

ظهر إلى جانب ڤاجنر موسيقى إيطالى عملاق أبدع فى ترسيخ الأثر الدرامى واستغلاله بأفضل الأساليب وهو ڤردى (١٨١٣ - ١٩٠١) (لوحة ٨٩). وكانت أوبرا «عايدة»[٧٩٢] هى قمة إبداع ڤردى، وتبدو جاذبيتها المسرحية فى فخامة مشاهدها وثرائها، وتقوم جاذبيتها الموسيقية على الغناء، فهى مترعة بالألحان المسرحية والإلقاء الملحّن ومقطوعات الأوركسترا والرقص التى تمتزج جميعها فى وحدة موسيقية متآلفة تخلب لب المستمع المبهور بالمشاهد الفرعونية الفخمة والأزياء الزاهية الألوان ومواكب النصر وطقوس الكهنة، كما تصطبغ بعض الألحان بطابع شرقى كنشيد إحدى كاهنات معبد پتاح أثناء إقامة

* انظر «مولع حذر بڤاجنر». دراسة نقدية لصاحب هذه الدراسة. الطبعة الثانية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.



(لوحة ٨٩) ڤردى.

طقوس الصلاة لوداع القائد المصرى المرتحل إلى إثيوپيا(٧٩٣) فى الفصل الأول، ويؤدى الهارپ المصرى دور المصاحبة الموسيقية على غرار ما كان متبعًا فى مصر القديمة وتؤكده نقوش الآثار المصرية، وإن بقيت الموسيقى برغم ذلك إيطالية بحتة فى معظم أجزاء هذه الأوپرا (فقرة ١٥٣ من التسجيل الموسيقى).

ويغلب على موسيقى «عايدة» وعلى أحداثها المسرحية الإيجاز فى التعبير والحيوية المتدفقة حتى أن المشاهد لا يجد حشوًا أو مبالغة فى أى لحن مسرحى أو أى حوار ثنائى أو ثلاثى أو رباعى أو غنائى كورالى أو أية مقطوعات موسيقية أو إحدى المقدمات التى تتصدّر فصولها الأربعة تمهيدًا لأحداثها المسرحية، وتتجلّى براعة هذا الإيجاز فى مقدمة الفصل الأول (فقرة ١٥٤ من التسجيل الموسيقى).

لقد تربّع ڤردى على قمة عالم الأوپرا وحده بعد وفاة ڤاجنر عام ١٨٨٣، غير أنه ظل ستة عشر عاماً متوقّفا عن التأليف بعد إنجاز أوپرا «عايدة»، وظن الناس أن موهبته قد خمدت حتى فاجأهم عام ١٨٨٧ بتقديم أوپرا «عطيل»(٧٩٤) النابضة بالقوة والحيوية والتى يظن بعض النقاد أنه حاكى فيها أسلوب ڤاجنر، وكان ذلك عجزاً من هؤلاء عن فهم التغيير الذى طرأ على أسلوب ڤردى فى الكتابة الأوپرالية. وإذا كان ڤردى قد ألغى التقسيمات الغنائية التى يتخللها الإلقاء الملحن، وجعل الموسيقى والغناء متصلين من بداية كل فصل حتى نهايته، فإنه فى غالب الأمر لم يحذ فى ذلك حذو ڤاجنر بقدر ما كان حريصاً على إلغاء الوقفات التى تلى إنشاد الألحان المسرحية حتى لا يقاطع المشاهدون التمثيل والموسيقى بتصفيقهم المألوف خلال أوپراته السابقة على عطيل.

ولا شك أن ڤردى قد أفاد كثيرا من الوسائل التى ابتكرها ڤاجنر فى تناول الكتابة الأوركسترالية، غير أن ڤردى استطاع هو الآخر إضافة بعض الوسائل الهامة. ولا جدال فى أن صاحب الفضل الأكبر فى تطوير الموسيقى الأوكسترالية هو بيتهوڤن الذى نقل عنه ڤاجنر هذا الاهتمام بالأوركسترا إلى عالم الأوپرا، ومن بعده ڤردى الذى أعطى هو الآخر دورا أكبر للأوركسترا فى أوپرا «عطيل»(٧٩٥) وضمّن موسيقاه آثاراً درامية قوية تفوق صورة المصاحبة البسيطة للأغانى. ويظهر دور الأوركسترا جليًا فى المنظر الاستهلالى للعاصفة التى هدّدت سفينة عطيل لحظة دخولها إحدى موانئ جزيرة قبرص حين صوّر ڤردى الفزع والقلق المسيطرين على الناس وهم يرقبون السفينة تتقاذفها الأمواج (فقرة رقم ١١٥ من التسجيل الموسيقى).

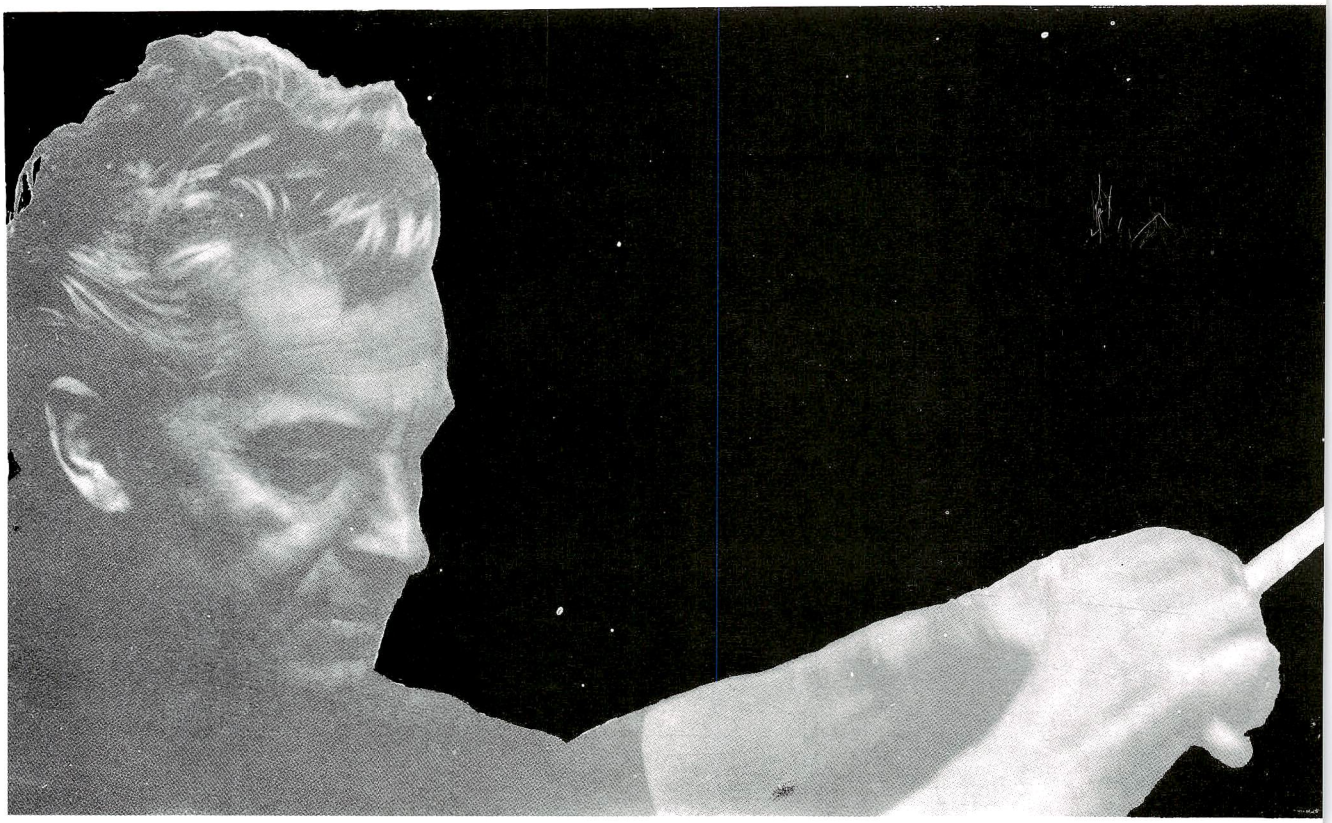
وإذا كان ڤردى قد اهتم بالأوركسترا وارتفع بموسيقاه فى أوپرتى «عطيل» و«فالستاف» (١٨٩٣) عن مستوى الفصول الثلاثة من أوپراه «تروڤاتورى» [الشاعر المتجوّل]، إلا أنه مع ذلك كان يعطى الغناء المكانة الأولى تاركاً ما عداه يحتل المرتبة الثانية، على حين كان ڤاجنر يعطى المكانة الأولى للأوركسترا ويضع الغناء والتمثيل فى المرتبة الثانية، بل إن تناول ڤاجنر للغناء اتخذ شكل تناوله لأصوات الآلات الموسيقية، فلم يُعْن بإبراز ألحان غنائية جميلة بقدر ما عُنى بالألحان الدالة القصيرة التى تدخل ضمن النسيج الموسيقى للأدوار الموزعة على المغنين وآلات الأوركسترا معاً. ولعل مردّ ذلك إلى ارتباط ڤاجنر بالخط الحضارى للموسيقى الألمانية، ولا غرو فهو وريث باخ الذى تميّز بأسلوبه الخاص فى استخدام

الآلات الموسيقية حتى فى تناوله للصوت الآدمى . أما ڤردى فهو وريث پالسترينا الذى تميّز بدقة حسّه بالصوت الآدمى وهو الذى كتب ألحاناً غنائية تعتبر أنماطاً نموذجية للكتابة للأصوات البشرية .

وقد أسعدنى الحظ بأن أشهد مهرجان سالزبورج الموسيقى فى أغسطس ١٩٧١ حيث كانت أوپرا عطيل هى مركز جذب الجمهور إلى حفلات المهرجان . وعلى الرغم من أن هذه الأوپرا لا تنتمى مباشرة إلى الهدف الذى يرمى إليه هذا المهرجان العالمى السنوى ، وعلى الرغم من أن المسرح الضخم لمبنى حفلات المهرجان لا يناسب تقديم هذه الأوپرا التى تحتاج إلى دقة بالغة فى تشريح الشخصيات وتحليلها من الناحية الدرامية ، وفى التفسير الإنسانى للانفعالات النفسية لكل أبطالها ، إلا أن ارتفاع مستوى الإمكانيات الصوتية وجودتها ، وثراءها وقيادة هربرت فون كاريان لهذه الأوپرا بموهبة موسيقية لا تضاهى ، وإتقانه تقديم الموسيقى برشاقته ودقته فى رسم التفاصيل الموسيقية وتلوين الأوپرا أوركستراليًا بحكمة وبراعة سواء فى بنائها أم فى شكلها أم فى رومانسيتها المسرحية التى أبدعها ڤردى ، ثم التجاوب المثالى بين أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى والمايسترو الفذّ ، كل ذلك كان له أثره الواضح على الجمهور الذى انفعل فى حماسة



(لوحة ٩٠) عطيل وديدمونة فى مهرجان سالزبورج الموسيقى .



(لوحة ٩١) هربرت فون كارايان يقود أوبرا عطيل فى مهرجان سالزبورج الموسيقى.

بالغة حتى كانت العبارة التى تتردد على الألسنة بعد خروجنا من القاعة مبهورين مترنّحين من النشوة والتأثر: «لا . . لن نستطيع أن نشهد عطيل بعد الآن فى إخراج آخر حتى لا نخدش الذكرى التى احتفظنا بها فى وجداننا بعد التفسير الرائع الذى قدمه كارايان قائداً ومخرجاً» (لوحة ٩٠، ٩١).

أما النقاد فكان شأن بعضهم عجباً حين خرج علينا بحملة صحفية قاسية على كارايان بوصفه مخرجاً، متهما إياه بالعجز عن تحريك مجموعات الكورال، ساخرا من محاكاته لمدرسة التصوير الفلامنكية التى عادة ما تحشد العديد من الشخصيات لتشكيل خلفية اللوحة كجزء من الديكور، وناسباً إليه عجزه عن صقل الشخصيات وتحديد ملامحها الفردية التى تعبّر عنها الألحان كى تصل إلى قلوب المتفرجين. طالعت ورفاقى هذا النقد المجحف بعد ثمانية وأربعين ساعة من ليلة الافتتاح كنا نستعيد خلالها المواقف المحكمة التى رسمها كارايان قائداً ومخرجاً وكنا مازلنا مبهورين مفتونين، وإذا بنا نتساءل هل توضع الأوبرات ويتم إخراجها وتفسيرها على المسرح لمسايرة أمزجة النقاد وحدهم، أم لأولئك الذين تجشّموا المشاق لينعموا بساعة أو اثنتين من النشوة الروحية؟ ولم نجد جواباً على تساؤلنا سوى أن الجماهير التى ادّعى النقاد أن الألحان لم تصل إلى قلوبها عاشت ساعات هائمة فى حالة من الغبطة الوجدانية اللانهائية تدين بها لفردى وكارايان، كانت أفئدتهم تخفق خلالها بالنشوة والسعادة والرضا وعقولهم تستوعب عن إدراك واقتناع.

***

چورج بيزيه

تعدّ أوپرا «كارمن» التى كتبها چورج بيزيه(٧٩٦) الفرنسى عام ١٨٧٥ نقطة تحول بارزة فى تاريخ تطور الأوپرا، وهى الأوپرا الوحيدة التى حظيت دون أوپرات بيزيه باهتمام كبير والتى ما تزال دور الأوپرا فى جميع أنحاء العالم تحرص على تقديمها حتى اليوم. وقد صيغت «كارمن» فى أسلوب واقعى لم يلبث أن أصبح أحد أنماط الأوپرا، وهو الأسلوب الذى يعتمد على تقديم صور من الحياة تقترب من الحقيقة الواقعية، مطّرحا القصص الأسطورية وبطولات الأزمنة الغابرة، مستهجنا الطريقة التى كانت تُقدّم بها مستعينة بخصلات الشعر المستعار والمساحيق الثقيلة والأزياء القديمة والدروع والحراب، ويهجر نماذج الشخصيات التى لا تمثل إلا الشجاعة والحب والتضحية ليلتقط من الحياة المعاصرة صور الأشخاص العاديين بثيابهم العصرية وبكل ما يعتمل فى نفوسهم من عوامل الخير والشر.

وتقدم كارمن صورة للمجتمع الإسپانى المعاصر، حيث يختال مصارع الثيران والفرسان فى ثيابهم الحمراء ورئيس الشرطة «دون خوزيه» والمهرّبون والغجر، وحيث تظهر إلى جوارهم «كارمن» الفتاة الغجرية [النورية] العاملة بأحد مصانع التبغ بأشبيليه تخطر فى جاذبية لا تقاوم، وفى جرأة مذهلة تضع بين شفتيها وردة بينا هى ترقص وتغنى حتى إذا أُلقى القبض عليها إثر شجارها مع إحدى زميلاتها فأصابتها، أخذت فى إغراء «دون خوزيه» بالرقص والغناء والدلال فإذا سحرها ينفذ إلى أعماقه فيتركها تمضى بعد أن يتواعدا على اللقاء فى الرُّبى القائمة فى أطراف المدينة.

وكانت أوپرا «كارمن» تنطوى فى الأصل على حوار تمثيلى يتخلل أجزاءها الغنائية، غير أن المؤلف إرنست چيرو استبدلها بعد وفاة بيزيه(٧٩٦) وقبل تقديم الأوپرا لأول مرة بإلقاء غنائى. وقد قصد بيزيه أن يكون لحن «الحب طائر متمرد» الذى تغنيه كارمن - كسائر ألحان الأوپرا - محاكياً للألحان الإسپانية فصاغه على إيقاع رقصة «الهابانيرا» الإسپانية الشائعة فى هاڤانا عاصمة كوبا حتى يزداد اقتراباً من الواقع، وإن يكن الموسيقيون الإسپان لا يرون أية سمات إسپانية فى ألحان أوپرا «كارمن» كلها، إذ هى فى أنظارهم فرنسية خالصة. ومهما يكن طابع هذا اللحن فإنه يتميز بجمال وجاذبية تجعلانه يعلق بذاكرة المستمع بالسهولة التى يتذكر بها ألحان «ڤردى»، ولعل هذه الميزة التى تشيع فى ألحان الأوپرا كلها هى أحد أسباب بقاء هذه الأوپرا حيّة إلى اليوم (فقرة ١٥٦ من التسجيل الموسيقى).

***



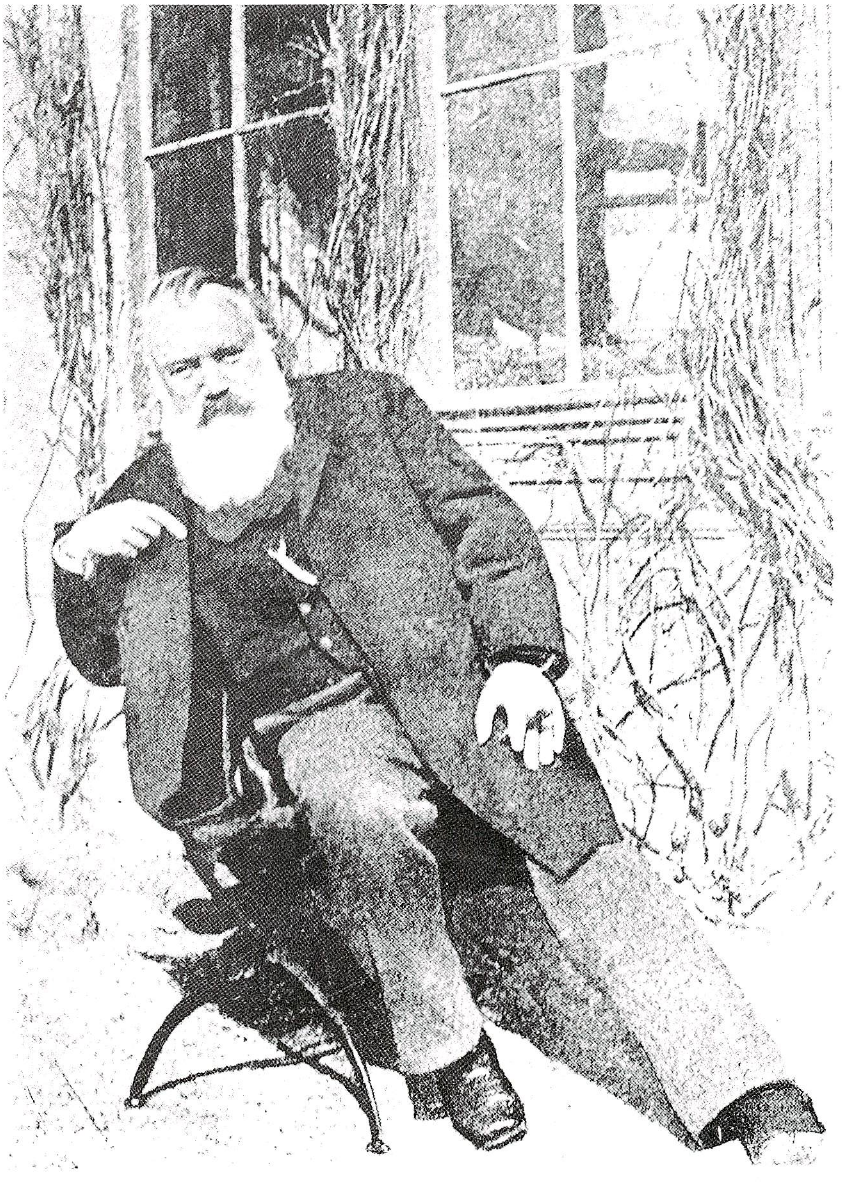
(لوحة ٩٢) برامس فى مقتبل العمر ١٨٥٣.

برامس

وفى عام ١٨٦٢ وفد برامس[٧٩٧] إلى ڤيينا من هامبورج ذات الجو القاتم والعواصف التى تجتاح طرقاتها هابّة عليها من المحيط، واستهوته ڤيينا بدفئها وجمالها ومرحها وأناقتها وثقافتها، وفوق هذا كله مكانتها المثالية الخاصة عنده، إذ تمثلت له مهد الكلاسيكية الخالصة ومدينة هايدن وموتسارت وبيتهوڤن وشوبرت، بل الراجح أنها كانت فى نظره مدينة بيتهوڤن وحده وهو رمز الكلاسيكية عنده، فلا عجب أن أقام بها طوال حياته وألف أهم أعماله بها (لوحة ٩٢، ٩٣).

وكان برامس قبل وصوله إلى ڤيينا قد تحول عن الرومانسية وتيارها العاصف وموسيقاها الخيالية إلى صرامة الكلاسيكية فى بناء الصورة الموسيقية كما يتضح من سيمفونياته، إذ عُنى فيها بإخفاء مشاعره الذاتية وحصرها فى الإطار البنائى الكلاسيكى، ومع ذلك فقد أفلت الزمام منه فى أكثر من موضع ولم يستطع أن يخفى رومانسيته المتأثرة بالجو القاتم الذى نشأ فيه بهامبورج، لهذا نجده يخلق فى سيمفونيته

(لوحـــة ٩٣) برامـس فـى شيخوخته.



الرابعة جو الخريف بجماله وسحره، حيث يوحى الجزء الأول منها بتساقط أوراق الشجر وبالظلام المخيّم وبالبقاع الموحشة (فقرة ١٥٧ من التسجيل الموسيقى).

وعلى حين كان برامس نقيض ڤاجنر، فهو شاعرى فى ألحانه كلاسيكى فى قوالبه، كان ڤاجنر دراميًا متأجّج العواطف. وقد تجنّب برامس القصيد السيمفونى والموسيقى ذات البرنامج وربط التعبير الموسيقى بأية عوامل خارجية لا ترتبط بتكوين الموسيقى ذاتها، كما لم يرتض لموسيقاه إلا أن تعبر عن جمال مضمونها ذاته، فى حين ارتبطت موسيقى ڤاجنر بالشعر وبالدراما أوثق ارتباط. وعلى الرغم من أن كلاً منهما كان امتدادا لبيتهوڤن وللمدرسة الألمانية بوجه عام، إلا أن أحدهما كان يعبر عن ذاته فوق خشبة المسرح، على حين كانت موسيقى الآخر تعبيراً عن أحاسيسه فى قاعة الكونسير.

بروكنر

وبعد ست سنوات من وصول برامس إلى ڤيينا نزل بها بروكنر[٧٩٨] عام ١٨٦٨ ليتولى التدريس بمعهد الكونسرڤاتوار، ومنذ ذلك الحين أصبح يؤلف موسيقاه لڤيينا مثل برامس لكونها مدينة بيتهوڤن. وإذا كان برامس قد نقل عن بيتهوڤن بناء الصورة الكلاسيكية، فقد اقتبس بروكنر أسلوب بيتهوڤن فى التعبير عن أشجانه. وفى أواخر حياته بلغ فى كتابة الأجزاء البطيئة الحركة لسيمفونياته على نسق بيتهوڤن شأوا لم يستطع موسيقى آخر مجاراته فيه لاسيما فى حيويتها الغنائية المتدفقة، فإذا الألحان العذبة تتدفق منها فى يُسر وسلاسة، وإذا خطوطها الميلودية تشبه فى صعودها نحو بلوغ الذروة الموسيقية الصعود نحو قمم الجبال، مثلما يفصح عنه الجزء بطئ الحركة من السيمفونية الرابعة المعروفة بالسيمفونية الرومانسية (فقرة رقم ١٥٨ من التسجيل الموسيقى).

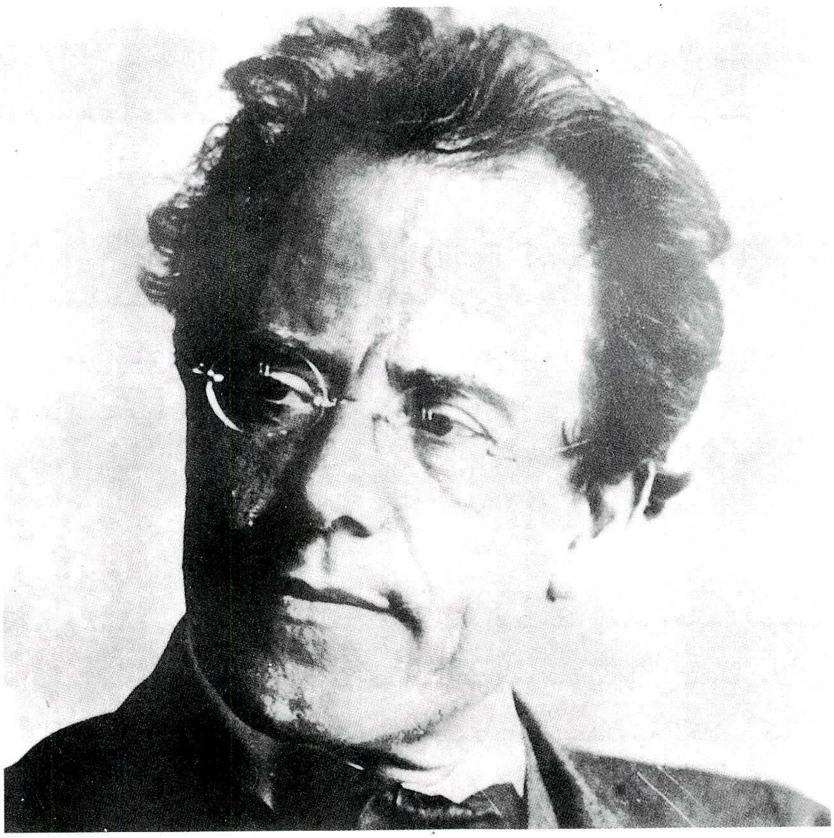
وكما كانت رومانسية برامس المقيّدة فى القوالب الكلاسيكية المتزمّتة سبباً فى تسميته «الكلاسيكى الرومانسى» أُطلقت التسمية نفسها على بروكنر أيضاً برغم أن بروكنر كان أشد اندفاعا فى رومانسيته، وكان على النقيض من برامس كثير التشبّه بڤاجنر الرومانسى المتطرف، وذلك باستخدامه عناصر الدراما فى تعبيراته السيمفونية مما ألّب عليه نقاد الموسيقى النمسويين.

***

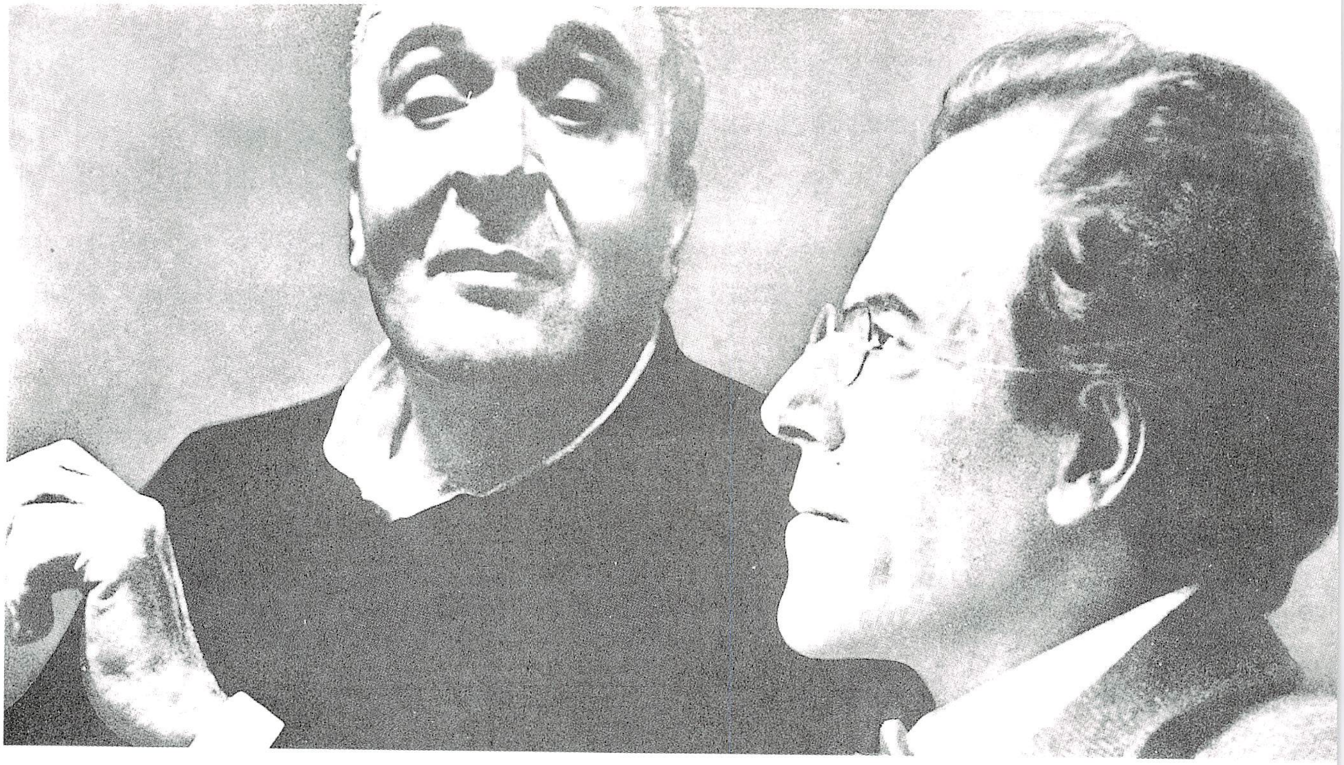
جوستاف مالر

كان جوستاف مالر (١٨٦٠ ـ ١٩١١) عملاقاً من عمالقة السيمفونية الرومانسية يبنيها بمقاييس شامخة بالغة الضخامة. وكان منشأ هذا الفيض زخم المشاعر الرومانسية التى تتدفق بلا توقف على قريحته الخصبة، فتحيلها إلى موسيقى رائعة متحررة من قيود بناء السيمفونية الكلاسيكية التى كانت تضيق من غير شك بمثل هذا المضمون الموسيقى الضخم (لوحات ٩٤، ٩٥، ٩٦).

وقد أولى مالر أغانيه عناية خاصة حتى جعلها جزءاً جوهريا فى خطة سيمفونياته، ومع أنه كتب مقطوعات قليلة من موسيقى الحجرة فى مرحلة شبابه إلاّ أنه سرعان ما أهملها ثم هجرها تماماً، فكان الأوركسترا السيمفونى الكبير وسيطه الموسيقى المفضّل. وقد فسّر مالر سرّ ذلك فى إحدى رسائله قائلاً: «إننا ـ نحن الموسيقيين المحدثين ـ فى حاجة إلى جهاز ضخم يتولى التعبير عن أفكارنا الكبيرة والصغيرة على السواء. ذلك لأننا أولاً مضطرون إلى اتقاء التفسيرات الخاطئة بنشر العديد من ألوان الطيف على لوح الألوان، ولأننا ثانياً فى حاجة إلى التدريب على رؤية المزيد من ألوان الطيف، وإلى الاعتياد على التحويرات المقامية[٧٩٩] الدقيقة المتزايدة، ثم لأننا ثالثاً فى حاجة إلى استخدام أصوات أشد ضخامة كى تحمل موسيقانا إلى آذان المستمعين فى قاعات الموسيقى الجديدة الفسيحة وفى المسارح الصيفية غير المسقوفة».



(لوحة ٩٤) جوستاف مالر.



(لوحة ٩٥) مالر مع المايسترو برونوڤالتر.



(لوحة ٩٦) تمثال برونزى لجوستاف مالر.

وألّف مالر تسع سيمفونيات كاملة وخلّف الحياة دون أن يُتمّ العاشرة. وهى جميعا تحتاج أوركسترا كبيراً يواكب جهوده المتواصلة لتطوير أساليب التأليف الموسيقى والأداء الأوركسترالى معا، فلقد عاش مالر الحقبة التى شهدت التطلّع إلى كل ما هو جديد بعد أن استنفذ عباقرة القرن التاسع عشر كافة وسائل التعبير. ولقد قامت شهرة مالر على عنصرين هامين، إذ كان أعظم مؤلف موسيقى شهده التاريخ يجمع إلى جانب إمكانياته الخارقة للعادة كمؤلف موسيقى كفاءته المهولة كقائد أوركسترا محنّك كان له فضل كبير على فن القيادة فى التاريخ الموسيقى وقدرة على أداء شتى المواقف المتغيّرة والمتحوّلة داخل أى جزء من أجزاء السيمفونية، والموازنة بين المجموعات الضخمة المشاركة فى العمل الموسيقى، فإذا هو يغدو نموذجا احتذاه قادة أعلام جاءوا من بعده أمثال برونو ڤالتر ومنجلبرج(٨٠٠) وكليمپرر(٨٠١) وكارايان وچورچ زولتى وغيرهم. وفى سبيل ذلك دأب على محاولة استدرار كل إمكانيات الأوركسترا التى كانت دائما طوع بنانه فى التعبير عما يخالجه، وحشد فى الأوركسترا كل ما تسنّى له استغلاله من الآلات الموسيقية حتى «الماندولين» ذات الصوت الرقيق التى نتبيّن أنغامها برفقة آلات الأوركسترا فى سيمفونيته الثامنة المعروفة «بسيمفونية الألف (١٩٠٧) التى ضاعف فيها عدد الوتريات ورفع عدد آلات النفخ إلى سبع وأربعين آلة، بالإضافة إلى الأورغن والپيانو وقسم الإيقاع الكبير. وفضلا عن ذلك فقد حشد بها ثلاث فرق للكورال (فرقتان للكبار وفرقة للأطفال) وثمانية منشدين منفردين، تجتمع كلها وتتساند فى ختام السيمفونية الثامنة التى يصعب أداؤها على الوجه الأكمل إلا إذا توفّرت لها كوكبة كبيرة من مهرة العازفين والمغنّين، وهو أمر جدّ عسير. ويتجلى فى هذا الختام كل معانى المهابة والجلال والاستشراف، فلقد تسنّم مالر به القمة فى مجال تأليف القالب السيمفونى (فقرة رقم ١٥٩ من التسجيل الموسيقى). لقد لجأ مالر إلى استخدام كافة الوسائل السمعية للتعبير الموسيقى مضيفا الصوت البشرى إلى السيمفونية بهدف إضافة تفسير لغوى وأداء بشرى لنفس المضمون حتى غدا مالر بالنسبة للسيمفونية أشبه بڤاجنر فى مجال الدراما الموسيقية. ولم يقتصر اهتمامه على استخدام الأوركسترا الكبير والاستعانة بالأصوات البشرية المنفردة والجماعية فحسب، بل نراه أحيانا يضيف أوركسترا آخر للعزف وراء المسرح.

وكتب مالر السيمفونية الثالثة التى تجسّد بصفة عامة أصوات عالم الطبيعة التى كانت تنفذ إلى وجدانه حتى ذهب إلى أن لكل شىء فى الوجود صوته الخاص به. وتتألف السيمفونية من ست حركات لكل منها عنوان يفسّر المضمون الذى تدور حوله الموسيقى. وقد علّق مالر عليها فى رسالة إلى أحد أصدقائه قائلا: «سوف تُفصح لك هذه العناوين عن الكثير من خفايا النص الموسيقى، وتجلو لك نهجى فى الكشف عن المضمون الشعورى للموسيقى بشكل تدريجى، ابتداء من قوى الطبيعة الأولى إلى أدق انعطافات قلب الإنسان التى تشير بدورها إلى ما هو أبعد من نطاق هذا العالم.... [إلى الله]».

وفى بداية الحركة الخامسة من سيمفونيته الثالثة نستمع إلى مغنية من طبقة ألطو وكورال أطفال وإلى كورال نسائى وأوركسترا ضخم (فقرة رقم ١٦٠ من التسجيل الموسيقى). واختار مالر للحركة الخامسة

من هذه السيمفونية عنوان: «ما تهمس به إلىّ أجراس الصباح» بعد أن كان فى مبدء الأمر «ما تهمس به إلىّ الملائكة». وتبدأ موسيقى هذه الحركة فى إثر آخر عبارة من الأغنية التى تؤديها مغنية «الألطو»، حيث يتلوها إنشاد كوروس أطفال للإيحاء بالبراءة يصوّر قرع الأجراس «بيم.. بام»، يليه إنشاد كوروس نسائى لنص من كلمات «البوق العجيب»: (٨٠٢) «أنشدَ ثلاثةٌ من الملائكة أغنية عذبة»، ثم يصور غفران المسيح لبطرس الرسول فى لحن يفصح عما أراقه بطرس من دموع الندم تؤديه المغنية الألطو، إلى أن يشدو الكوروس بتهاليل الطفولة البريئة مردداً «كفى المرء اعترافه بخطيئته حتى يحظى برضاء الله ومغفرته».

باليه أنشودة الأرض

ولئن كانت السيمفونية هى القالب المفضل عند مالر فى التأليف، والأوركسترا هو وسيلة التعبير الطبيعية بين أنامله الحاذقة البارعة، فإن أسباباً ذاتية نابعة من ظروف حياته الشخصية وشعوره بالأسى والضياع خلال مرحلة معينة من حياته دفعته إلى الاتجاه نحو كتابة قصيدة غنائية طويلة فى صيغة مستحدثة، هى «أنشودة الأرض»(٨٠٣) كانت أنغامها تتردد بين جوانحه وتعكس إحساسه بمصيره المحتوم.... الموت.

ولم يكن مالر يؤمن بضرورة تأليف موسيقاه وفق أشعار عظيمة، إذ كان يرى أن قصائد الشعر العظيمة أعمال فنية قائمة بحدّ ذاتها فى غير حاجة إلى إضافة من فن آخر. ومن ثم استقى شعر موسيقاه من ديوان يضم مجموعة من القصائد الصينية ترجمها هانز بيثج(٨٠٤) عن مصادر فرنسية أو إنجليزية واحتفظ فى ترجمته بسحر الشرق الكامن فى أصل نصوصها، كما أضاف إليها من عنده لمسات رومانسية رقيقة لا تصدر إلا عن قريحة فياضة.

ويحدّد مالر هدفه من صياغة سيمفونيته الغنائية «أنشودة الأرض» بقوله «لم أكتب فى حياتى شيئاً أشد ذاتية من هذا العمل». واختط مالر لنفسه أسلوباً موسيقياً ثابتاً فى حركات «أنشودة الأرض» الستة، فإذا هو يلتزم باستخدام خلية لحنية وحيدة فى كل حركة من حركات أنشودة الأرض لا يحيد عنها ولا يستطرد فى أية ارتجالات حرة قد يدفعه إليها السياق الشعرى ولا تكون ذات صلة مباشرة بالخلية اللحنية التى يستخدمها. ويبرع مالر فى الاحتفاظ بأسلوب غنائى شجىّ فى «أنشودة الأرض» غير متأثر بأسلوب بيتهوڤن أو ڤاجنر الذى يعتمد على الديناميكية الأوركسترالية البارزة، وإذا هو يلحّ بذات الخلية اللحنية يكررها بألوان «آلاتية» متعددة مع احتفاظه بقيمتها الغنائية الرخيمة حتى عندما يستخدم الآلات النحاسية أو الإيقاعية. وبقدر ما استمدت سيمفونيات مالر الأولى والثانية والثالثة من المواد اللحنية لقصائده الغنائية التى سبقتها ألحاناً مفردة أو حركات كاملة، جاءت «أنشودة الأرض» متفردة فى تكوينها؛ فهى سيمفونية مكتملة البناء مستقلة عن غيرها من الأعمال الغنائية التى سبقتها من حيث الشكل والمضمون، وإن كانت أصداء بعض تلك الأعمال تتردّد فى استحياء بين جنباتها، وخاصة فى الأنشودة الثانية.

وقد وضع كنيث ماكميلان تصميماً رائعا لرقصات باليه وفقا لموسيقى مالر «أنشودة الأرض» بعد أن تمثَّلَ جميع الأحاسيس التى تزخر بها الموسيقى المترعة روحها بالأسى بعد البهجة دون خفوت الإحساس بالموت الذى يلحّ طوال العزف الموسيقى، أو ببلبلة الحلم الهادئ الذى يلوح فى النهاية مبشراً بتجدّد الربيع رغم انقضاء عمر الإنسان، فإذا هو يحرّك خلال الرقصات صوراً توحى بفناء الحياة وتجدّدها فى الوقت نفسه، ويُبدى قدرة على التحليق فى آفاق رحيبة، وموهبة فى تطويع الرقص الكلاسيكى أحال به أنشودة الأرض إلى مرثية رقيقة تخلّد عذوبة الحياة وحتمية الموت، وتشيع التشاؤم كما تجرف المستمع فى دوامة الأنغام التى تنبض خلال نسيجها الموسيقى خلايا لحنية وافدة من الشرق الأقصى.

واستهل ماكميلان الباليه براقصة واحدة تترسّم خطى الموسيقى وتستوحى النص برقّة، ثم يتوافد الراقصون فى رداء التدريب البسيط، تمتد وراءهم خلفية غير محدّدة تُضفى على المشهد جوّاً من البساطة والإيجابية معاً. وتتنوع الرقصات برغم ثبات طابعها الجلىّ فى حركات بطيئة لا يثقلها الترنّح، تتخللها انتفاضات عنيفة مفاجئة يتزاوج فيها الرقص الحديث والكلاسيكى ببراعة من خلال ومضات شرقية، فقد حرص المصمم على استبعاد الحركات الإيمائية وتعبيرات التمزق والصراع، وعلى الاحتفاظ بالروح الصينية الحقيقية المتسمة بالتحفظ، والتى تومض بين الفينة والفينة فى ارتماء الراقصة بخفة العصفور فى أحضان راقص يمثل الموت، وفى شرود مجموعة من الراقصين وسط الأخيلة التى تثيرها الخمر فى الرءوس، وفى هرب الراقص الذى يجسّم الموت مصطحباً معه الراقص الأول ورافضاً إعادته إلى محبوبته إلا بعد ارتدائه قناع الطقوس الجنائزية الأبيض. يمضى ذلك كله مع تنويع يثير الإعجاب ببراعة التعبير عن أكثر الأحاسيس انغلاقاً وخموداً، وعن أشدّها انطلاقاً وانفعالاً بما يجعل الراقص أسير احتدام عارم يدور به فى حركات لولبية أثيرية سريعة يتطلب أداؤها دقة وحذق ومرونة. وإذا كان ماكميلان قد وفّق كل التوفيق فى تقديم تعليق راقص رائع على الموسيقى، تشرّب فيه روحها الأصلية وجعل منه تعبيراً مرئياً عنها، فقد أحسستُ بعد مشاهدة هذا العمل الخلاق بمسرح الكوفنت جاردن بلندن عام ١٩٦٦ أن ماكميلان قد نجح فى خلق عمل فنى جديد اكتسب أهمية تفوق ما ابتغى التعبير عنه كما شدّنى إلى المزيد من التعلق بهذه القصيدة الغنائية، إذ بتُّ أسمع بين كلماتها إيقاع خُطى مذهلة السرعة والبراعة وحفيف أجنحة تداعب الكلمات، وأشهد رؤى حيّة تجعلنى أتبين فى الإيقاع روح الرقص وروح الموسيقى وروح الشعر تتوحّد جميعا على طريق النبع الذى تتعانق فيه شتّى الفنون الإيقاعية.

وتُستهل «أنشودة الأرض» بحركة أولى تتعالى فيها انفعالات الحياة فى حفل شراب حتى الثمالة، دواءً أبدياً للحياة وخلاصاً للإنسان من بؤسه وشقائه وعذابه.

١ ـ خمرية شقاء الأرض

فى الكأس الذهبية تدعونا الراح.

لا تشربْ حتى أشدو بنشيد الحزن.

سيجدّد روحَك كالضحك سواء

فالحزن إذا مسّ الروحَ يخلّف روضتها قاحلة،

يُذبل بهجتها ويُميت الغُنوة.

العيش قتام والموت كذلك قاتم.

* * *

يا ربَّ البيت، قباؤك ملأى بنبيذ ذهبى تُخفيه.

عندك أدعو هذا العُود.... عُودى.

صِنْوان حبيبان يمضيان معاً:

عزفٌ بالعود واحتساء الراح.

كأس مترعة بنبيذ تأتى فى موعدها

خير من كل ثراء فى دنيانا.

العيش قتام والموت كذلك قاتم

* * *

ستظل قباب العالم أبداً زرقاء،

وستبقى الأرض طويلاً تزدهر وتحلو فى كل ربيع.

أما أنت يا أيها الإنسان.. إلى أى مدى يمكن أن تحيا،

حتى إن عشت مائة عام؟

لتعجزنّ عن أن تُسعد نفسك

ببقايا الأرض العفنة.

* * *

اخفض بصرك وانظر....

فى ضؤ القمر هناك...... قبورٌ،



(لوحة ٩٧) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : وحيد فى الخريف . مونيكا ماسون وأنطونى دويل .

يجثم فيها شبح وحشى،
قردٌ.
انصت
وستسمع كيف يصوغ ضحكاته،
كنشاز يختلط بعطر حياة الناس.
والآن ارفع رأسك.
... يا ندمائى أزِفَ الوقت

فلْنفرغ هذا الكأس حتى آخر قطرة

العيش قتام..

والموت كذلك قاتم.

وتتكون هذه الأنشودة من عدة فواصل موسيقية، تبدأ بصوت تينور من طبقة عالية يُشيع فيها جوًا من التوتر الأليم يوحى - قرب نهاية الأنشودة - بضحكات قرد بشع قبيح فوق القبور فى حالك الظلام.

ثم تأتى الأنشودة الثانية تأملاً شاعريًا صاغه تشانج - تى، ليوشّيه مالر بموسيقى كنترابنطية مكونة من ثلاثة خطوط ذات طابع حزين يذكّرنا بقصيدته الغنائية الشهيرة «فى رثاء طفل». *

٢ - وحيداً فى الخريف (لوحة ٩٧)

غيمُ الخريف أزرقُ محومٌ فوق البحيرة.

والصقيع كسا عُشب الشاطئ،

حتى ترى كأن كفَّ فنان حوَت

مسحوق جوهر اليُشب النفيس،

تنثره على البراعم الدقيقة.

* * *

الزهور قد تلاشى عطرها الجميل،

وسرى ريح بارد فى سيقانها.

ما أسرع الذبول

يدبّ فى أوراق اللوتس الذهب...

تطفو فوق الماء.

قلبى منهك،

ونور مشكاتى الضئيل قد ولّى،

يئزّ فى خفوت،

يوحى إلىّ أن أنام.

إليك أنقل الخطى

يا مثوى راحتى الحبيب.

* Kinder Toten Leider

أجل . . هَبْنى السكينة ،
فيا للهفتى إلى بعث جديد .
فى وحدتى طال بكائى ،
يا طول خريف جثّم على قلبى .
يا شمسَ الحب :
أمنْ جديد ستُشرقين؟
وفى رفْقٍ تمحين دموعى ،
فالدّمعُ مرير . . !

ويتردد اللحن الأساسى فى موسيقى هذه الأنشودة مرات عدة مشكّلا محاورة عاطفية بين آلات النفخ الخشبية والصوت الآدمى تتطلب مهارة فائقة فى الغناء الذى يبدأ من نغمة شديدة الحدة ، ومع ذلك

(لوحة ٩٨) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الشباب . چنيفر پنى .





(لوحة ٩٩) البالية الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الشباب . چنيفر پنى .

تؤدَّى فى خفوت شديد شبيه بالهمس . وتتألق فى الأنشودة لحظة من الدفء تستوحى شمس الحب ، غير أنها تقف قاصرة عن أن تجفّف دموع الشاعر وتخفّف لوعته ، إذ هى لمحة خاطفة فى جو مشحون بالوحدة والظلام يستعيده مالر بتكرار لحن مطلع الأنشودة .

أما الأنشودة الثالثة فهى عن قصيدة لى - تاى - بو «الناى الصينى» ، وتحمل الملامح الإيقاعية للرقصة الشعبية الخفيفة «السكرتسو» تصاحبها الخصائص اللحنية للسلم الموسيقى الصينى المكون من خمس نغمات [بدلاً من النغمات السبعة] فى الأوكتاف تعزفه آلات النفخ الخشبية . بيد أن أسلوب الصياغة الموسيقية يعكس روح الطبيعة التى عشقها مالر فى وطنه الأوربى أكثر مما يحمل الطابع الصينى ، وإن كان الطابعان يتلاحمان فى أغلب مقاطع الأنشودة .

٣ ـ عن الشباب (لوحات ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١)

وسط البحيرة الصغيرة
مقصورة خضراء بيضاء من خزف.
والجسر الذى ينتهى إليها
فوق قناطر اليُشب
ينحنى كأنه ظهر نَمِر

* * *

فى المنزل الصغير حيث يجلس الصحاب
يرتدون أجمل الحلل
يشربون، يسمرون
وبعضهم يؤلف الأشعار

* * *



(لوحة ١٠٠) الباليه الملكى البريطانى. أنشودة الأرض لجوستاف مالر: عن الشباب. چنيفر پنى.



(لوحة ١٠١) الباليه البريطاني: أنشودة الأرض لجوستاف مالر: عن الشباب. جنيفرپني.



(لوحة ١٠٢) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأض لجوستاف مالر : عن الجمال .

أكمامهم من حرير
تنحسر للوراء .
قلنسواتهم حرير
تميل للوراء فى استرخاء

* * *

وكل شىء بالتمام ينعكس
على سكون صفحة البحيرة
فى لوحة مثيرة

* * *

كلهم على رءوسهم يقف

فى المقصورة الخضراء والبيضاء من خزف.

***

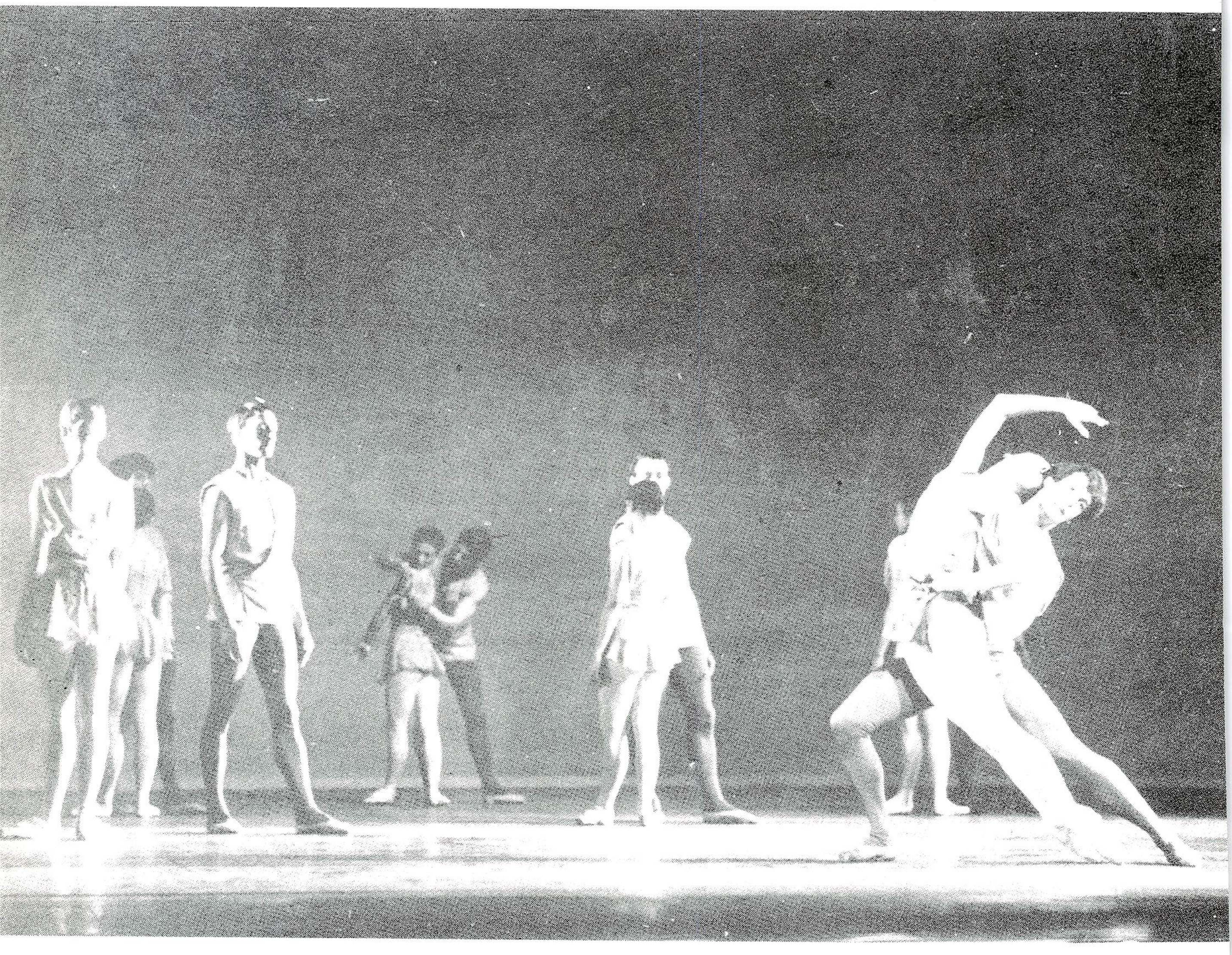
والجسر كالهلال

قنطرة مقلوبة.

والصحاب يرتدون أجمل الحلل،

يشربون... يسمرون.

(لوحة ١٠٣) الباليه الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لجوستاف مالر. عن الجمال.





(لوحة ١٠٤) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الجمال . كنيث ماسون وچورچينا پاركنسون .

ثم تأتى الأنشودة الرابعة صورة تشيع فيها روح الشباب وصخبه فى رقصة هزلية ، ترجم شعرها بيثج عن قصيدة لى - تاى - بو بعنوان «على الشاطئ» واخترتُ لها عنوان «عن الجمال» (لوحات ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤) .

٤ - عن الجمال

الصبايا يقطفن الزهور
يجمعن براعم اللوتس على ضفاف النهر
يجلسن بين الشجيرات والأوراق المتساقطة
ويحتضنّ الزهور فى حجورهن
ويتنادين بدعابة ومرح

***

شعاع الشمس الذهبى يتراقصُ على نمط أجسادهن
ويعكس صورهن على صفحة الماء الصافى،
وظل أطرافهن النحيلة

وعيونهن الدَّعِج.

ويهدهد النسيم أكمامهن برفق،

ويُشيع سحر عطرهن الفوّاح فى الفضاء.

* * *

تأمّلن..... مَنْ هؤلاء الفتيان الوجهاء ممتطين جيادهم متينة البنيان،،

تدبّ حوافرها فوق ضفة النهر؟

ها هم يَعْدُون بجيادهم

ينضحون فتوّة عن بُعد كأنهم أشعة الشمس

تتسلّل خلال غصون الصفصاف الخضراء.

جوادٌ يصهل منتعشا

منطلقا فوق العشب

يطؤها بحوافره،

ويعقب رقصةَ الشباب المرحة المعربدة فى براءة شَدْوٍ رخيم من القيولينات فى لحن أنثوى لدن يفوح من أردانه أريج الطرب

يسحق الأزهار المتساقطة فى عاصفة عَدْوه.

آه.... ما أكثر ما تتموّج أعراف الخيل

وخياشيمها من شدة حرارتها كأنها تنفث البخار.

ضوءُ الشمس الذهبى يتراقص على نمط أجسادها

ويعكس صورتها على صفحة الماء الصافى

* * *

أجمل الصبايا تسدّد نحوه نظرات وَلْهَى تطول

وليس شموخ جمالها إلا تظاهرا.

وفى إشراقة عينيها النجلاوين

وظلمة نظراتها الملتهبة

ترفرف صائحة ثورة قلبها.

وتأتى الأنشودة الخامسة صورة كاريكاتورية مرحة من شعر لى-تاى بو أيضا، «الخمر فيها شراب النسيان»، وإن كان الإحساس بالألم لا يزال يلح بإصرار فى أرجائها.

٥ ـ السكير فى الربيع

لو أن الحياة مجرد حلم
فلماذا نألم ونئن؟
سأشرب طوال اليوم الجميل
حتى أعجز عن المزيد

***

وحين أعجز عن رشف المزيد
حين يتشبّع الجسد والروح معاً،
سأترنّح حتى أصل إلى بابى
وأروح فى نوم هنئ

***

ماذا أسمع حين أُفيق؟
صمتاً!
هاهو ذا طائر يغرّد فوق الشجرة
أسأله هل حان موسم الربيع؟
فكل شىء يبدو كالحلم.

***

الطائر يغرّد بالإيجاب!
نعم، حلّ الربيع
بين العشيّة والضُّحى.
وأصيخُ السمع
وأنا أتأمل مرتقباً
فيغنّى الطائر.... يضحك طرباً

***

أملأ كأسى ثانية
أكرعها حتى آخر قطرة،
وأغنّى حتى يطلّ البدر
من القبة السوداء

***

وحين أعجز عن المزيد من الغناء،
سأعود إلى نومى.
فماذا يعنى الربيع لى؟
فلأسكر حتى أفقد وعيى.

وتوحى النغمات الحادة الصارخة والفورات الصوتية المتوالية بالفواق الذى يصيب السكّير، فتصدر عنه تلك المواقف التى ترسم المرح المصاحب لجو العربدة والثَّمَل. ويشدو طير الربيع فى نشوة خاطفة فى منتصف الأنشودة التى تُختتم بتذييل سريع محتدم لامع قصير يستعيد مطلع القصيدة.



(لوحة ١٠٥) الباليه الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لجوستاف مالر: الوداع. مارشياهيدى ودونالد ماكليرى وأنطونى دويل.

أما الأنشودة السادسة فهى من قصيدتين : «انتظار الصديق» و«الوداع»، وهى أهم حركات السيمفونية وأطولها، وتُعرف باسم القصيدة الثانية. ويعبّر مالر عن فلسفته الذاتية التى تواكب السيمفونية كلها ببيتين : «إن قلبى هادئ البال ينتظر أوانه» و«الأرض الحبيبة تونع وتنمو خضراء من جديد»، وتلك هى حقيقة الرسالة التى تنطوى عليها «أنشودة الأرض» عندما ترتفع نغمات مالر رويداً رويداً لتستقر فى نشوة التأمل والسكينة معبّرة عن كل ما يجيش داخل ذاته المضطربة (لوحة ١٠٥، ١٠٦).

٦ ـ الـوداع

الشمس تغرب خلف الجبال
والمساء يهبط فى الأودية
بظلاله المفعمة بالوَمَد.
انظر.. ها هو ذا القمر يطفو
كزورق فضّى على بحيرة السموات الزرقاء.
إنى أستشعر نسمات الريح الرخيّة
تهبّ من وراء أشجار التنّوب الداكنة.
الجدول يترنّم وسط الظلمة بألحان عِذاب
وتشحب الزهور فى ضوء الشفق.
أنسام الأرض تُغرى بالاسترخاء والنوم.
كل أحاسيس الحنين تهفو الساعة إلى الأحلام.
الرجال يعودون مُجْهَدين.
ليجدوا فى طيات النوم سعادتهم.
سعادة كانت قد غابت فى طىّ النسيان،
وليتعلموا كيف يعودون شباباً.
الطيور تقبع ساكنة فى أفنانها،
والعالم فى طريقه إلى هجوع.

***

فى ظلال أشجار التنّوب أتنسّمُ الهواء رطباً عليلاً،
وهنا أقف فى انتظار صديقى.
إنى أنتظره.

لأودّعه الوداع الأخير.

بجوارك يا صديقى.

أتوق إلى أن أستمتع بجمال هذا المساء.

أين أنت؟

طال انتظارى وحيداً!

أهيم بصحبة عُودى،

على ممرات معشبة

أيها الجمال

أيها العالم الذى يسكر أبداً بالحب والحياة!

***

ترجّل عن الجواد ومَنَحَه شرابَ الوداع.

وسألت صديقى إن كان سيرحل،

ولماذا كُتب عليه الرحيل؟

فأجاب وكأن صوته من وراء نقاب

يا صديقى سوف أقول لك:

فى هذه الدنيا

ما كان الحظ معى كريماً.

إلى أين مسعاى؟ سأرحل..... سأهيم بين الجبال.

أتلمّس راحة قلبى الموحش.

أسير إلى دارى...... مأواى.

ولن أطوّف بعيداً.

فقلبى هادئ البال ينتظر أوانه.

فى كل مكان.... فى الربيع

تونع الأرض الحبيبة، تنمو خضراء من جديد.

فى كل مكان.. وإلى الأبد

يبدو الأفق أزرق متألقاً

إلى الأبد......... إلى الأبد.



(لوحة ١٠٦) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : الوداع . دونالد ماكليرى ومارشياهيدى وأنطونى دويل .

وليس من اليسير الفصل بين هذه الأنشودة من حيث النمط البنائى أو الاقتدار التعبيرى أو التوهّج الصوتى وما كان يتردد فى نفس مالر من انفعالات . فآلة الأوبوا تبكى وتعول فى مرثية نغمية قصيرة تتردد بإلحاح خلال الأنشودة كلها ، يصاحبها قرار نغمى داكن أكثر إلحاحاً من آلة الكنترباص ، وتتخللها ردود من آلات الكلارينيت والكورنو ، تتخفَّف كلها فى النهاية فى آهة لحنية حارة وإن كانت آهة حانية (فقرة ١٦١ من التسجيل الموسيقى) .

ولعل أهم ما تتميز به سيمفونية «أنشودة الأرض» جدّتها التقنية وتواتر ملامح التجريد والتنويع فى استلهام مالر للطبيعة المحيطة به ، ومن هنا كانت المصاحبة الآلية للغناء مصاحبة مفرطة فى اللحنية الرخيمة . وتبدو الپوليفونية الأفقية فى ألحان السيمفونية رحلة جميلة تتأرجح بين الأرض والسماء ،

وتبشر بمولد «اللحنية الكاملة» التى ميّزت أعمال شونبرج فيما بعد. وهذا فى حد ذاته حل رائع جديد لإحدى المشاكل الرئيسية فى التأليف الموسيقى، وأعنى بها مشكلة تحقيق التنوّع اللحنى مع الاحتفاظ بخلية لحنية واحدة فى البناء. وقد توصل مالر إلى حل هذه المشكلة بكتابة ألحان ذات سيولة ميلودية تنبثق من وحدات لحنية قليلة العدد غنية المضمون، وذلك بدلاً من التورط فى إبداع لحن محدد المعالم ثابت الهيئة فيكون أقل طواعية واستجابة لتقنيات التأليف. فما أيسر على المستمع أن يتعرف على خلية لحنية وحيدة فى كل لحن من ألحان «أنشودة الأرض»، والخلية من مشتقات السلم الموسيقى الخماسى الصينى (أى المكون من خمس نغمات فى الأوكتاف كما أسلفت). وتتردد هذه الخلية طوال المصنّف فى أسلوب متجدّد وفى أشكال كنترابنطية تكوّن نسيجاً قويّا مترابطاً متنوعاً. وعلى خلاف أعمال مالر الأخرى، فإن سيمفونية «أنشودة الأرض» لا تحتاج إلاّ إلى أوركسترا عادى التكوين، يزداد ثراء بإضافة عدد من الآلات التى تُضفى عليها طابعاً شرقياً: آلتا هارپ، وعود صينى، وماندولين، ودفّ ذو صنوج، وكاسات نحاسية، وجلوكنشپيل، وطبول.

الموسيقى القومية فى القرن التاسع عشر

نشأت فى أوج رومانسية القرن التاسع عشر الثائرة على التقاليد والقواعد المرعية فى الأدب والموسيقى اتجاهات جديدة فى الدول التى رزحت طويلاً تحت الحكم الأجنبى أو انعزلت عن العالم الأوربى انطلقت بها نحو آفاق متحررة من كافة القيود، بيد أنها ظلت عاجزة عن مجاراة إيطاليا وفرنسا وألمانيا زعامتها للحركة الموسيقية العالمية خلال القرن التاسع عشر. وقد اتجهت هذه الدول وعلى رأسها روسيا القيصرية وتشيكوسلوڤاكيا وإسپانيا إلى إعلاء شأن تراثها القومى وابتكار موسيقى قومية خاصة بها تقوم على هذا التراث من الأساطير الشعبية وتستمد مصادر جديدة لموسيقاها من أحداثها القومية ومن نضالها ومن ألحانها الشعبية.

الموسيقى القومية الروسية

جلينكا

وقد شارك الموسيقى جلينكا(٨٠٥) (لوحة ١٠٧) الذى كان صديقاً للشاعر پوشكين فى الحركة الداعية إلى الأسلوب الموسيقى القومى فى روسيا على غرار ما قام به بعض كتابهم فى مجال القصة والشعر أمثال دوستويڤسكى وتولستوى وتشيخوف وپوشكين، فإذا جلينكا يؤلف موسيقى روسية يستوعبها الروس، تأتى على رأسها أوپراه الشهيرة «حياة من أجل القيصر»(٨٠٦) أو كما يطلق عليها اليوم «إيڤان سوسانين»(٨٠٧). وكانت روسيا بسبب امتداد رقعتها فى آسيا تعيش بمعزل طوال حكم القياصرة عن البلاد



(لوحة ١٠٧) جلينكا.

(لوحـة ١٠٨) رمسكى كورساكوف.

الأوربية ، فلم تتأثر بالحركات الثقافية الكبرى مثل حركة الإصلاح الدينى أو حركة إحياء العلوم والفنون فى عصر النهضة أو بالثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر . ومن هنا تأثرت فى ثقافتها إلى حد بعيد بالأفكار والأساطير والمثل العليا الشرقية لاحتكاكها المستمر بالأتراك والفرس والصينيين . وقد سار على درب جلينكا ووفق مـا يهـدف إليـه نفـر من المؤلفـين أطلقـوا على أنفسـهم أول الأمـر اسم الحفنة «كـوتشكا»[٨٠٨] وسمّاهم الفرنسيون والإنجليز وغيرهم من الأوربيين فيما بعد «بمدرسة الخمسة» وهم : بالالكيريف[٨٠٩] وسيزار كُويه[٨١٠] وبورودين[٨١١] وريمسكى كورساكوف[٨١٢] وموسّورسكى[٨١٣] . اتحدوا بزعامة بالاكيريف وقد ربطت بينهم رغبة عارمة فى خلق الفن الروسى القومى . وقد نجح هؤلاء العباقرة فى تقديم أعمال خلدتهم إلى اليوم ، كما فتحت للموسيقى الروسية أبواب العالم بأسره . وكان ريمسكى كـورسـاكوف (لوحة ١٠٨) أعظمهم قدرة على تأليف الموسيقى ذات البرنامج التصويرى والقصصى ، فاتجه إلى الشرق فى معظم مبتكراته يستمد منه مصادر برامجه التصويرية ، مستلهما كتاب ألف ليلة وليلة الذى كتب له موسيقى متتالية تصور مقتطفات من حكاياته ومن أشهرها «شهر زاد» .



وامتاز موسّورسكى (لوحة ١٠٩) بخصب الخيال وتلقيحه الموسيقى بطاقة درامية تحرك المشاعر بأقل اللمسات التى يضفيها على الموقف الموسيقى. فلا عجب أن بلغت أوپراه «بوريس جودونوف» القمة ضمن البرامج الأوپرالية فى العالم بأسره، كما كتب قصيدة سيمفونية تعدّ من أروع ما يُستمع إليه اليوم فى برامج الحفلات السيمفونية وهى «ليلة فوق جبل عار». وقد عكف موسّورسكى منذ شبابه فى عام ١٨٦٠ على كتابة المسودات الأولى لهذه القصيدة، ثم أعاد صياغتها فى عام ١٨٦٧. وفى عام ١٨٧١ أدخلها فى سياق أوپراه «ملادا(٨١٤)» وتناولها مرة أخرى قبيل وفاته بعام فى أوپرا أخرى من أوپراته وهى «سوق سوروكنتسى(٨١٥)». وبعد وفاته قام صديقه ريمسكى كورساكوف بإدخال بعض التعديلات على توزيعاتها الأوركسترالية، كما أضاف إليها ختاماً هادئاً بطئ الحركة، وهى الصيغة التى تُعزف بها اليوم فى الحفلات الموسيقية. ويبدأ البرنامج التصويرى للقصيد السيمفونى وفق ما حدده موسّورسكى نفسه بتصدير موسيقى يصور اجتماع السحرة بالجبل الأجرد وما يدور فيه من ثرثرة، ثم رحلة الشيطان فى

(لوحة ١٠٩) موسُورسكى.



موكب تحفّ به ثلّة من أتباعه. يلى ذلك الحفل الذى يقيمه السحرة احتفاء بالشيطان، وهو ما يشير إليه موسّورسكى بخطابه لريمسكى كورساكوف فى ٥ يوليه من عام ١٨٦٧ بأنه: «قداس أسود تتميز موسيقاه بطابع وحشى وشرير ممتزجة بألحان أخرى ذات طابع دينى». وينتهى القصيد بطقوس السحرة[٨١٦] التى يأتى فى أعقابها الختام الهادئ الذى أضافه كورساكوف والذى يُستهل بقرعات من الجونج تعقبها أجراس الكنيسة معلنة بزوغ الفجر فيدفع صوتها السحرة إلى الفرار واختتام ليلتهم فوق الجبل الأجرد[٨١٧] (فقرة رقم ١٦٢ من التسجيل الموسيقى).

الموسيقى القومية التشيكية

ولقد كان احتلال النمسا لبوهيميا فترة طويلة حافزاً لأهل البلاد على الاحتفاظ بتقاليدهم والمحافظة على أساطيرهم الشعبية، بل اتخاذ ثقافتهم الشعبية سلاحاً يؤجّج صراعهم فى سبيل التحرر من حكم الإمبراطورية النمساوية خلال القرن التاسع عشر، ذلك الصراع الذى بلغ أشدّه حوالى منتصف ذلك القرن. واشتهر اثنان ببعث الموسيقى البوهيمية القومية، يعدّ أولهما بحق أبا الموسيقى التشيكوسلوفاكية



(لوحة ١١٠) سميتانا.

وهو بيدريش سميتانا (١٨٢٤ ـ ١٨٨٤)، والثانى أنطونين دوڤورچاك (١٨٤١ ـ ١٩٠٤). ومع أن موسيقى دڤورچاك قد خرجت عن نطاق القومية إلى الآفاق العالمية إلاّ أنها انطوت على الكثير من الأغانى والرقصات الشعبية البوهيمية، مثل الرقصات السلاڤية التى كتبها من سلسلتين تشتمل كل منهما على اثنتى عشرة رقصة تمثّل كل البقاع التشيكية.

ولقد تغنّى سميتانا (لوحة ١١٠) فى موسيقاه ببلاده، بأرضها ومراعيها وجبالها وأنهارها وأساطيرها وجمال الطبيعة فيها، وبصراع أبطالها فى سبيل تحريرها فى سلسلة من القصائد السيمفونية يضمّها عنوان واحد هو «بلادى»[٨١٨]. وتشتمل السلسلة على ست قصائد هى: «ڤيشهراد»[٨١٩] [أى القلعة العالية] التى تقوم فوق صخرة عالية على ضفاف نهر الڤولتاڤا [المولداو] وكانت فى قديم الزمان مقر حكم ملوك بوهيميا قبل الغزو الأجنبى. ثم «ڤولتاڤا»[٨٢٠] وهى قصيدة تصف نهراً يشق طريقه وسط بقاع تغمرها الذكريات والأساطير. وقصيدة «شاركا» التى تصور قصة إحدى زعيمات المحاربات البوهيميات، وقصيدة «من مراعى بوهيميا الخضراء وغاباتها»[٨٢١]، تليها قصيدة «تابور»[٨٢٢] معقل الزعيم الضرير لفرسان «الهوسيين[٨٢٣]»، وتنتهى بقصيدة «بلانك[٨٢٤]» وهو جبل بجنوب بوهيميا يضم رفات الفرسان الهوسيّين الذين تقول الأسطورة أنهم سوف يهبّون أحياء من مقابرهم لنجدة البلاد عند الحاجة.

وأشهر القصائد الستة فى برامج الحفلات الموسيقية هى القصيدة الثانية بعنوان «نهر الڤولتاڤا» أو [المولداو] التى تصور هذا النهر الجميل الذى يخترق بوهيميا وكذا عاصمتها الجميلة پراج. وتتكون موسيقاها من أقسام مختلفة، أحكم سميتانا حبكها مصوراً الأحوال المتعددة لمجرى هذا النهر من منبعه من رافدين صغيرين أحدهما «دافئ جارف» والثانى «بارد هادى» ينبع منهما النهر الكبير حتى يلتقى بنهر الألب فتختفى معالمه فيه، مخترقا الغابات التى ينبعث منها ضجيج الصيد بالنهار وسحر الأساطير فى الليل، والسهول والمراعى الخضراء التى يسود فيها الغناء والرقص الريفى بل ورقص الجان الأسطورى خلال الليل أيضاً. وعندما تزداد الموسيقى شدة وسرعة يكون النهر قد اقترب من صخور مدينة پراج ذات الأبراج العديدة. ويربط فيما بين الأقسام الموسيقية لحن جذاب ذو ميلودية ساحرة وإيقاع متدفّق مشيراً إلى انسياب مياه نهر الڤولتاڤا الرامز إلى بوهيميا بخصبها وثقافتها وأساطيرها الشعبية (فقرة رقم ١٦٣ من التسجيل الموسيقى).

الموسيقى القومية الإسپانية:

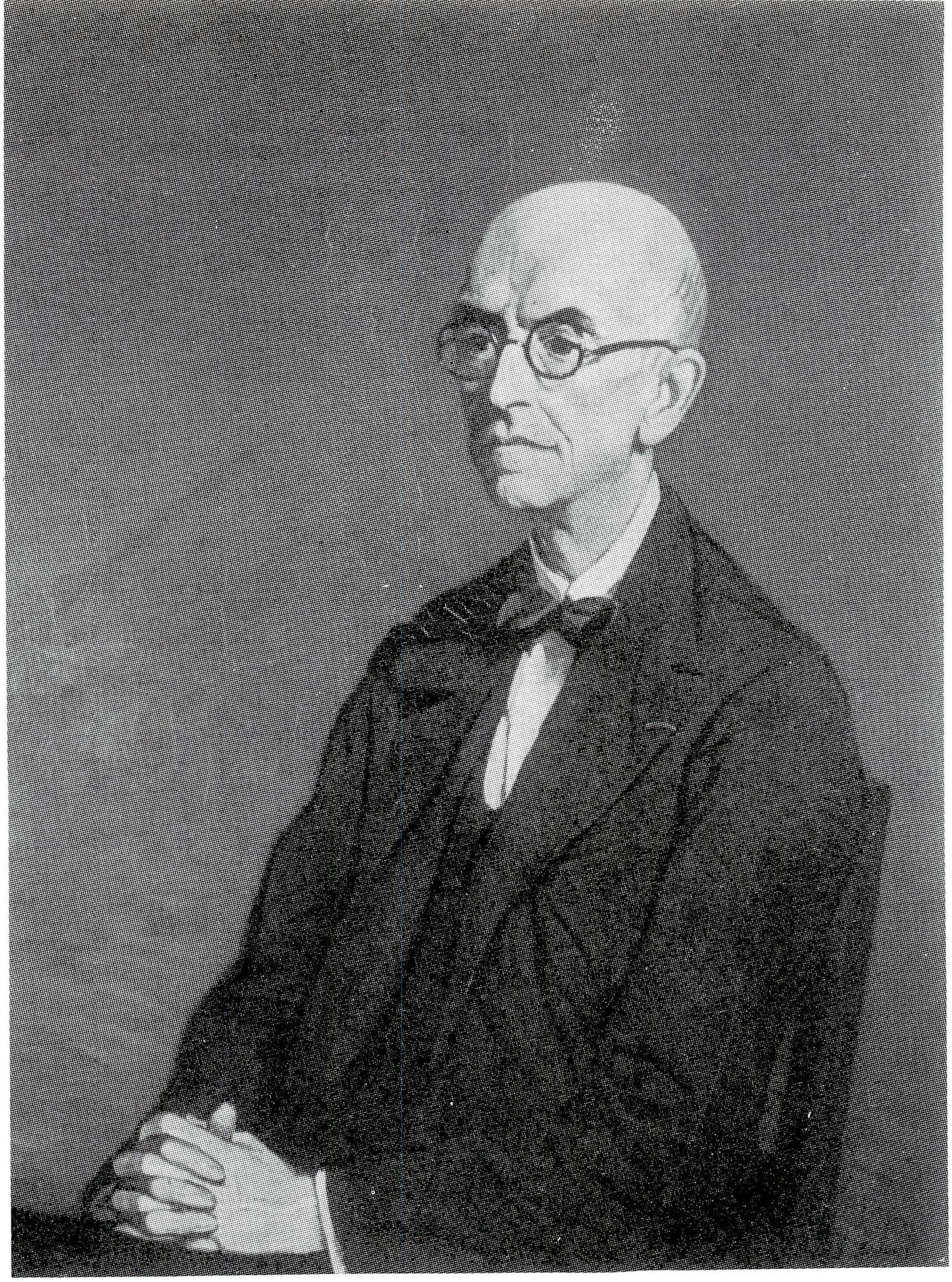
ولم تكن إسپانيا منعزلة عن العالم الأوربى انعزال روسيا القيصرية أو رازحة تحت نير الاحتلال الغاصب الأجنبى مثلما كانت بوهيميا، وإنما على العكس كانت خلال عصر النهضة الأوروبية من أعظم الدول الأوربية ازدهاراً فى مجال المبتكرات الموسيقية، غير أنها ما لبثت أن انحدرت بعد ذلك واجتاحتها موسيقى فرنسا وإيطاليا فأزاحتها عن مكانتها العالمية التى بلغتها خلال عصر النهضة لاسيما بمبتكراتها

لموسيقى العود والموسيقى الدينية الصوفية. وخلال القرن التاسع عشر أحسّ بعض الموسيقيين الإسپان بضرورة العودة إلى تراثهم القومى من الأغانى والرقصات الشعبية الإسپانية التى ظلت حيّة على مرّ الزمن. وهكذا عاد كل من إيزاك ألبنيث[٨٢٥] (١٨٦٠ - ١٩٠٩) وإنريكو جرانادوس (١٨٦٧ - ١٩١٦) إلى التراث القومى كمصدر تقوم عليه مبتكراتهما الموسيقية. ويعدّ ألبينيث فى إسپانيا نظير شوپان فى پولنده من حيث مبتكراته لآلة البيانو بأسلوبه المتميز الخاص، ومن حيث نزعته القومية وعشقه لوطنه[٨٢٦].

أما جرانادوس فيشتهر برقصاته الإسپانية للبيانو وبسلسلتيه من المقطوعات للپيانو التى قام فيها بتسجيل بعض الصور التى رسمها مصوّر إسپانيا العظيم جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) ومن أجملها تصويره الموسيقى للوحة بعنوان «الأفعى والعصفور». والأفعى هنا ترمز إلى دوقة اشتهرت بمغامراتها العديدة، والعصفور هو فريستها الذى تُلقى عليه شباكها، وكان جويا قد رسم لهذه الدوقة لوحتين أصبحتا من أشهر لوحاته. ويطلق جرانادوس عنوان «الجويات»[٨٢٧] [نسبة للمصوّر العظيم] على هاتين السلسلتين، وقد استخدم مادة «الجويات» الموسيقية فى كتابة أوپرا تحمل ذات العنوان عُرضت فى نيويورك سنة ١٩١٦. ولقى جرانادوس مصرعه وهو فى طريق عودته من العرض الأول لأوپراه عندما أصيبت سفينته فى القنال الإنجليزى بطوربيد ألمانى أغرقها.

أما إيمانويل دى فايا (١٨٧٦ - ١٩٤٦) فهو برغم اتجاهه نحو العصرية العالمية السائدة فى القرن العشرين[٨٢٨] إلا أنه نحا فى موسيقى الباليه التى كتبها لفرقة الباليه الروسى «دياجيليف» بعنوان «القبعة مثلثة الأركان»[٨٢٩] منحى الموسيقى الشعبية الإسپانية. ويمكن تصنيف دى فايا ضمن فريق المدرسة الإنطباعية التى أسسها ديبوسى بفرنسا، مثله فى ذلك مثل ريسپيجى فى إيطاليا مع فارق واحد هو أن هذه الانطباعية قامت فوق مسرح إسپانى (لوحة ١١١).

على أن العمل الأكبر الذى بعث الحياة فى الأسلوب الإسپانى القومى هو ما قام به ألبنيث فى مقطوعة «أيبريا»[٨٣٠] التى تنقسم إلى لوحات اثنتي عشرة للپيانو تقوم على الأغانى والرقصات الشعبية الإسپانية أشهرها: إيحاء والاحتفال الدينى بأشبيليه وتريانا [ضاحية أشبيلية] والميناء وإل أبايسين[٨٣١]. وهى جميعاً صور إسپانية تصور الحياة بها بنفس الألوان الزاهية والدفء الذى تتميز به الحياة الإسپانية، وكلها مستعارة من حياة المدينة وضاحيتها ومن الاحتفالات الشعبية ومن حركة العمل فى الميناء. وهى ليست تصويراً مباشراً وإنما هى انطباعات مستوحاة من الحياة الإسپانية صاغها مؤلف إسپانى يشعر فى أعماقه بنزوع جارف نحو الفن القومى. والمقطوعة الأولى بعنوان «إيحاء» بمثابة إزاحة الستار عن لوحة حيّة عنوانها «أيبريا» وكأنها غرّة بصدر كتاب يحمل نفس العنوان، تستطرد إلى رقصة من منطقة الباسك المتاخمة لفرنسا هى رقصة «الفاندا نجويلا»[٨٣٢] التى تبدو موسيقاها كحلم شاعرى يلفّه شعور مفعم بالشوق والحنين. وكانت سهولة أدائها من بين المقطوعات الإثنتي عشرة التى تنتظمها هذه السلسلة سبباً فى ذيوع عزفها. وقد صيغت موسيقاها فى قالب الصوناته القائم على اللحنين المتعارضين والمشتمل



(لوحة ١١١) إيمانويل دى فايا.

عادة على ثلاثة أقسام : العرض والتفاعل والتلخيص، غير أن قسم التفاعل هنا يُستبدل بانتقال ميلودى من اللحن الأول إلى اللحن الثانى الذى يُعزف على البيانو فى المنطقة الجهيرة التى تشبه صوت التشيللو، فى حين يُستعاد هذا اللحن فى قسم التلخيص فى منطقة الأصوات الحادة من البيانو. وتبلغ موسيقى ذيل الختام حداً كبيراً من الشاعرية، تتعارض فيه الأنغام البعيدة والقريبة فى حوار بديع يختتم هذه اللوحة التى تمثل فاتحة الكتاب[٨٣٣] (فقرة ١٦٤ من التسجيل الموسيقى).

الفصل الحادى عشر

القرن العشرون

أساليب القرن العشرين

أحرز النصف الأول من القرن العشرين تقدمًا علميًا وصناعيًا خلّف آثارًا عميقة فى سياق الحياة الإنسانية، كما سادت الروح العصرية فى مجالى « الآداب والفنون متمثلة فى الاتجاهات الموضوعية والواقعية والتعبيرية والوظيفية التى عبّرت عنها منجزات هذا العصر، سواء فى أعمال پيكاسو فى التصوير والنحت، أم أعمال فرانك لويد رايت فى العمارة، أم أعمال غيرهما فى عالم الشعر والأدب. وكذا ظهرت فى الموسيقى أساليب ثورية يمكن مضاهاتها بالثورة التى فجّرها أسلوب «الفن الجديد»[٨٣٤] الذى ظهر خلال القرن الرابع عشر، والثورة التى فجّرها أسلوب «الموسيقى الجديدة»[٨٣٥] التى ظهرت خلال القرن السابع عشر.

وقد أُطلق على الأعمال المعاصرة ابتداء من تلك التى ظهرت خلال العشرين عامًا الأخيرة من القرن التاسع عشر (١٨٨٠ - ١٩٠٠) اسم «الروح العصرية». وحملت هذه الأعمال بعض سمات الخروج على الأساليب العامة التى ظلت مسيطرة خلال القرن التاسع عشر كله. وتجلّى الخروج على التقاليد الرومانسية الألمانية السائدة فى اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول: هو النزوع إلى القومية فى الموسيقى فى كل من روسيا وتشيكوسلوڤاكيا السابقة وإسپانيا، مع استمرار الأسلوب والأسس الفنية الموسيقية امتدادًا للرومانسية الڤاجنرية، ومن هنا أُطلق على هذا الاتجاه «الرومانسية الجديدة»، وقد ظهر فى موسيقى المؤلفين الروس مثل تشايكوفسكى (لوحة ١١٢)، وفى موسيقى سميتانا ودڤورچاك رائدى الموسيقى فى تشيكوسلوڤاكيا، وفى موسيقى كل من مالر وبروكنر وريتشارد شتراوس وسبيليوس فى ألمانيا وبلاد الشمال.

(لوحة ١١٢) تشايكوڤسكى.



والاتجاه الثانى: هو التطورات التى أدخلتها المدارس الفرنسية، وخاصة المدرسة التأثرية* أو الانطباعية(٨٣٦) فى الموسيقى بزعامة ديبوسى(٨٣٧). وهو امتداد لذات الاتجاه الذى أبدعت فيه قرائح الشعراء أمثال ڤرلين(٨٣٨) وبودليـر(٨٣٩) والمصورين أمثال مانيه(٨٤٠) ومـونيـه(٨٤١) وديجـا(٨٤٢) ورينوار(٨٤٣).

والاتجاه الثالث: هو النزوع إلى التعبيرية(٨٤٤) المقصود بها الكشف عن دخائل النفس وما تحت الشعور، وهو اتجاه مناقض للانطباعية التى تعبر عن البصمات الحسّية التى تخلّفها العوامل الخارجية. وكان لأساليب التعبيرية المتعددة كالتجريد(٨٤٥) وما وراء الواقعية(٨٤٦) فى التصوير ما يواكبها فى التأليف الموسيقى.

* Impressionism مدرسة فى التصوير ظهرت فى أواخر القرن ١٩ بفرنسا أشاعت موجة من التحرر فى الفن، هجر أصحابها المراسم مؤثرين تسجيل الإنطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة فى الخلاء والبراح فتألقوا فى إظهار أثر الضوء. وفى الموسيقى هى امتداد لذات الاتجاه، فاعتمد كلود ديبوسى على الإيجاز الموحى والقصد دون المغالاة كما يكتنف موسيقاه فى بعض الأحيان نوع من الغموض. ومضى موريس راڤيل على نهج ديبوسى، وظهرت الانطباعية الإسپانية على يد مانويل دى فايا، وفى الموسيقى الإيطالية على يد أوتورينو ريسپيجى. [م.م.م.ث].



(لوحة ١١٣) ديبوسى.

ديبوسى

وإذ كانت أعمال ڤاجنر هى الذروة التى بلغتها الرومانسية عبر أعمال ڤيبير وشوبرت وشومان وليست وبرليوز فقد انتظر الناس ظهور نبىّ جديد للموسيقى متسائلين عما قد يكون عليه أسلوبه، وكان ظهور كلود ديبوسى هو الإجابة على هذا التساؤل. فقد ارتبط اسم ديبوسى بالأسلوب الانطباعى فى

التصوير الذى اشتق اسمه من كلمة «انطباع»، وكان المصور الفرنسى كلود مونيه قد أطلق هذا الاسم عنوانا للوحة تصوّر كنيسة ويستمنستر المطلّة على نهر التيمز وسط ضباب لا تتضح معه التفاصيل. وقد عُرضت هذه اللوحة لأول مرة عام ١٨٧٤ ، فما لبث اسم الانطباعية أن أُطلق بعدها على أسلوب مونيه ومانيه ورينوار وديجا، ثم انتقل إلى موسيقى ديبوسى.

ويعدّ إغفال ديبوسى للتعبير الصريح المباشر عن المشاعر وفق نهج الرومانسيين واعتماده على الإيجاز الموحى والتكثيف دون مغالاة، أحد مقومات أسلوبه الموسيقى الذى يكتنفه فى أغلب الأحيان نوع من الغموض شأنه شأن ما يكتنف كنيسة ويستمنستر من ضباب فى لوحة مونيه. غير أن ديبوسى فى واقع الأمر لم يتخذ الانطباعية مذهبًا وطريقة وحيدة للتعبير برغم الوشائج الوثيقة بينها وبين مقومات أسلوبه الفنى، إذ نراه يكتب إلى ديران ناشر موسيقاه قائلا: «إنما أحاول تقديم أسلوب جديد هو تصوير الواقع كما أراه أنا، وما أبله الذين يصفونه بالانطباعية!» (لوحة ١١٣).

ولم يُقْصر ديبوسى تذوّقه لفن التصوير على أعمال المصوّرين الانطباعيين فحسب، بل كان مولعًا أيضًا بأسلوب المصورين اليابانيين أمثال هوكوزاى وأتباعه لاسيما تصويرهم للحركة فى لوحاتهم، حتى يخيل لمن يتطلع إلى صورة طائر فى الفضاء من أعمال برانكوزى[٨٤٧] أنه يحلّق بالفعل، محقّقين ذلك بأبسط الوسائل وأقل التفاصيل، مختارين أوضاعا يضفون عليها نبض الحياة. ولعل السر فى نسبة موسيقى ديبوسى إلى الانطباعية هو ما توحى به عناوين مقطوعاته مثل: «خطوات على الثلج» و«سُحب» و«روض تحت المطر» و«كاتدرائية غارقة» و«ضباب» و«انعكاسات على الماء»، وجميعها يوحى بالتصوير الذى لا تتضح معه حدود الأشكال، هذا إلى جانب نهجه فى الاقتضاب الموحى، وتجنّب التوضيح الميلودى، وعدم إبراز العنصر الدرامى. غير أننا لا نستطيع أن ندعو ديبوسى انطباعيًا فى كافة أعماله، فلقد كتب الكثير من المقطوعات البعيدة عن الأسلوب الانطباعى، كأغانيه التى كتبها لنصوص بعض الشعراء الرمزيين من أمثال مالارميه وڤيرلين ورامبو ومترلنك الذين تتميز قصائدهم بضبابية وغموض يتسقان مع نهجه فى الإيجاز والإيحاء. وقد أضفت طريقته فى الإيحاء والإيجاز والابتعاد عن التعبير الصريح جوًا من الغموض على أوپراه الوحيدة «پلياس ومليزاند»[٨٤٨] فى حين لا يتناسب الغموض مع المسرحية العادية أو الغنائية، فقد عاش المسرح منذ الإغريق إلى اليوم بمثابة نافذة كبيرة نطلّ منها على ما يدور فى الحياة. وقد اتبع ديبوسى فى أوپراه نهج مونتڤردى الأوپرالى حين جعل الموسيقى مصاحبة للكلمات تدعّمها وتضاعف شاعرية هذه المسرحية الرمزية التى صاغها مترلنك صياغة رائعة. وتقف أوپرا ديبوسى موقف النقيض من الدراما الڤاجنرية فى أسلوبها وما تنطوى عليه من زخم

المشاعر، فقلما نستمع فيها إلى أجزاء تُعزف بشدّة وعنف، بل نجد الأوبرا بأسرها سابحة فى جو من الغموض والشجن. وشتان ما بين لحظة مصارحة العاشقين أحدهما الآخر بحبه فى كل من أوبرا «پلياس وميليزاند» و«تريستان وإيزولده»، حيث يعبّر ديبوسى عن الحب بالسكون، فى حين تتدفّق موسيقى ڤاجنر فى صراحة مترعة بالعواطف الجياشة (فقرة ١٦٥، ١٦٦ من التسجيل الموسيقى).

وقد خلت أعمال ديبوسى المبكرة من هذا الإيجاز الموحى الذى جعل النقاد يصفونه تارة بـ «الانطباعى» حين يُبدع لوحة موسيقية تصويرية، وتارة أخرى «بالرمزى»* حين لا يتناول مثل هذا التصوير الموسيقى فى أغنياته. وجاءت موسيقى «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب(٨٤٩)» بمثابة لوحات ديكور تتجلّى خلاله رغبات جنّى الغاب وأحلامه أثناء قيظ الظهيرة، وجنح ديبوسى فيها إلى الارتجال الآسر حتى استهوت المستمعين برغم عصرية لغتها الموسيقية. وكان ديبوسى قد وضع هذه الموسيقى وفق نص من أروع نماذج الشعر الرمزى وهو قصيدة الشاعر مالارميه (١٨٤٢ ـ ١٨٦٨) الشهيرة بعنوان «قصيدة رعوية»(٨٥٠). وكان مالارميه نفسه قد استلهم موضوع قصيدته من لوحة لنفس الموضوع للمصور بوشيه(٥٨١) من القرن الثامن عشر محفوظة بالناشيونال جالرى بلندن تجلو بأسلوب واقعى الوجه الماجن «للساتير» العربيد. والفارق بين جنّى الغاب(٨٥٢) الأسطورى والساتير غير محدد، فكلا الاسمين يُخلَعان على مخلوقين خرافيين فى صورة البشر، لكل منهما ذيل تيس وقرناه وحوافره وقدماه، وأذنان طويلتان مدبّبتان يكسوهما شعر كثيف، ومن هنا فهى مخلوقات تجمع خصائص البشر والحيوان على حد سواء. وفى لوحة بوشيه يطارد جنّى الغاب صبيّتين، ويتعقبهما من خلال سيقان القصب الممتدة على ضفاف أحد الأنهار (لوحة ١١٤). وقد تأثر مالارميه بموضوع اللوحة فسجّل انطباعاته فى قصيدته بأسلوب يشيع فيه الإبهام والغموض ما لبث ديبوسى أن اقتفى أثره فى نفس الاتجاه.

صوّرت القصيدة يقظة جنّى الغاب لحظة انبلاج الفجر وهو يحاول استجماع شتات فكره كى يتذكر تجربة مرّت به عصر اليوم السابق التقى خلالها بحوريتين يتوهّج شعرهما بلون الذهب، فمضى يسائل نفسه هل كان اللقاء حقيقيا أم أضغاث أحلام استولت عليه ما لبثت أن انساحت كقطرات المطر أو كأنغام الناى الذى يعزف عليه؟ لا يدرى حقًا. . غير أنه يتبيّن وهج مخلوقين أبيضين يتألق وسط الماء بعيداً بين سيقان القصب فيتساءل أبجعتان أم تراهما حوريتان تسبحان؟

* Symbolic Movement حركة أدبية نشأت في فرنسا عام ١٨٨٥ كردّ فعل للحركة الواقعية وللحركة الإنطباعية تزعّمها ستيفان مالارميه وشارل بودلير وپول ڤرلين، وامتدت إلى التصوير فإذا بجوستاف مورو وپيير پوڤيس ده شاڤان وجيمس إنسور يقدمون خيالات غنائية حالمة ذات مضمون رمزي غامض أحيانا [م.م.م.ث].



(لوحة ١١٤) بوشيه: حوريتان وجان الغاب. الناشيونال جاليرى بلندن.

ومن خلال هذا الغموض تنمو صورة الانطباعة اللذيذة التى أحسّها جنّى الغاب عندما استيقظ من نومه، حتى آثر أن يهجر ذاته فى سبيل هذه التجربة العذبة، ألم يعش هذه التجربة وسط حديقة مفعمة بزهور السوسن البيضاء والذهبية تطل من ورائها الورود الحمراء؟ إنه يعتصر ذهنه مفكّرا لتبين حقيقة هذه الرؤيا. لعله يختار زهرة سوسن ليرشف من كأسها ما يُعينه على تذكّر هذه الرؤيا. كم كان يود عندما التقط حبّات العنب أن يلتقط معها هذه الذكرى من نفس الكرمة. ولكن هيهات، فما زال طعم النشوة الجميلة يميس فى ضبابية الإبهام ومازال يتساءل عن كهنه، أحقيقة كان أم حلما رهيفا؟ لكنه ظل حائرا أبدا. وتشتد حرارة الشمس وتلتهب حشائش الغابة، فينتحى مكاناً فى دغل يتكوّر فيه مستسلما للنوم لعله يستعيد معه تلك النشوة اللذيذة:

تلكما الحوريتان
أتمنّى لهما الخلود
بشرتاهما الورديتان الوضّاءتان
تتوهّجان فى الجو المرتخى الأجفان
إثر غفوة مضطربة محمومة.
أتُرانى قد خلب لبىّ حلم؟
* * *
شكىّ ظلامٌ يتراكم منذ الأزل
تمتد منه أغصان كثيرة وادعة
أغصان تأخذ موقعها فى الغاب،
الغابة التى تؤكد وا أسفاه
أننى وحيد
أهب نفسى فداء لخطيئة الورود المفتراة.
فلنتدبرٍ الأمر..
لعل هاتين اللتين أعنيهما
تعبّران عن رغبات حواسى المكذوبة.
* * *
يا جنّى الغاب
إن أوهام الصبّا لدى أطهرهما
تنهمر مُنسربة من عينيها الزرقاوين
كينبوع متفجّر بالدموع.
أما الأخرى..
أوَ تقول إنها على النقيض
لا تنفك تتنهّد

كأنها لفحة هواء النهار الساخنة تصفع جزتّك
لا...
فإن الصباح النديان وهو يغالب القيظ الخانق
يشدو على خرير المياه التى تتدفق من مزمارى
فى الخميلة الرّيانة بالأنغام المؤتلفة.
والأنفاس تنساب لاهثة من ثقبى المزمار
قبل أن يتبدّد الصوتُ رذاذاً لا يروى.
فوق الأفق الساهم المنبسط
وإلى السماء تصعد ثانية
تلك النفثة الموحية
تلك النفثة المرئية الوادعة
* * *
أيتها الضفاف المعشوشبة حول المستنقع الساكن.
يا من دفعنى زهو خيلائى إلى السطو عليها
تحت عين الشمس التى راحت تغار منى
وتبعث بزهور الشرر المتقدة.
ارو... عنى
أننى كنت هنا أجتثُ سيقان القصب المجوّفة،
وأُسوّيها كما أهْوَى،
حين استرخى الجسد الأبيض،
مَاسَ كغُصنٍ يتموّج
فوق الأرض السندسية الذهبية،

من بُعد

تهدى للنبع كروما.

* * *

وحينما تنطلق النغمات الوادعة الأولى من مزمارى

تطير البجعتان.

لا. بل! تنفر الحوريتان

أو تغوصان فى الماء...

وأقف جامدًا، وكل شىء فى القيظ يحترق

دون أن أستطيع تبيّن أية مهارة تلك التى حُبِيتُها.

هذا هو كل العشق الذى ينشده مَنْ كان يشتهى النغم.

هل استيقظ عندها منتصبًا

كزهرة الزنبق فى روعتها

تحت غَمْرٍ من ضوء النهار العتيق

وأغدو واحدًا منكم.. مخدوعًا ساذجًا؟

أين هى القبلة الباهتة التى يَعِدُ بها المخادع

من تلك التى تتناغم بها الشفاه؟

إن صدرى العُذرىّ ليحسّ لدغة قاسية

من ناب خفىّ تنغرس فيه.

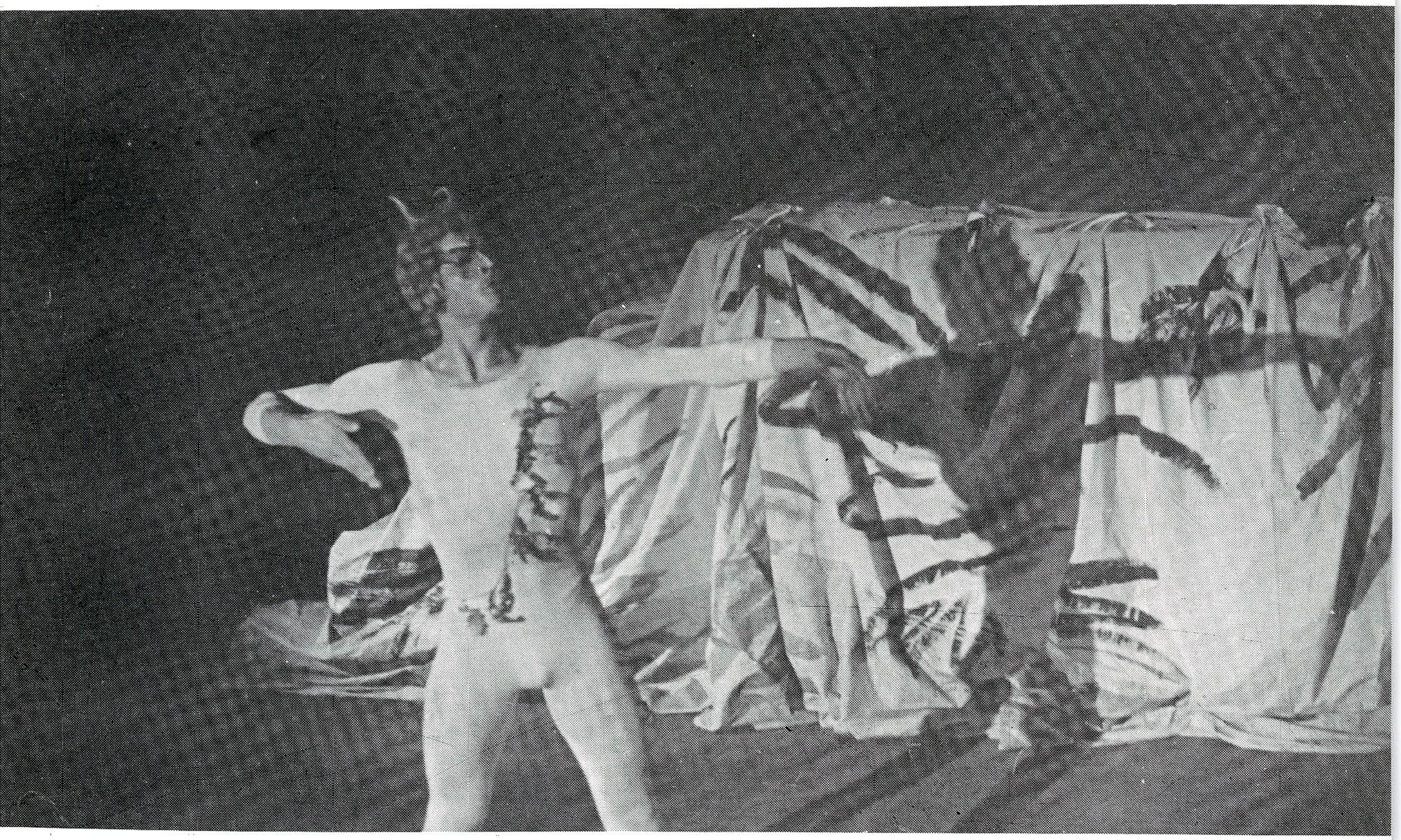
ولكن حسبى، فهاهو ذا قلبٌ اختار لنجواه رفيقًا

تلك القصبة السويّة التى يلهو بها تحت قبة السماء،

والتى استأثرت لنفسها بحُمرة هاتين الوجنتين الخجلتين،

واسترسلت فى أنشودة فريدة متصلة،

كنت وإياها نأسر بها الصبايا الساذجات فى المروج المحيطة،
فنبعث فيهن خجل التعفّف الزائف .
وحين تعلو نغمات الحب الرتيبة العابثة،
منبعثة منك أيها الناى،
ـ تُجهض حلمى الرائق ـ
تعلّقت به عيناى المغمضتان.
يملأ علىّ جوانحى
فلتجتهد إذن أيّها المزمار الماكر
يامن دفعت الحوريات إلى الهرب
أن تنتعش من جديد
على ضفاف البحيرة
التى سوف ألقاك عندها!
أما أنا فسأُفصحُ عما تُكنّه نفسى لهذه المعبودات
وأنا جيها طويًلا..
وأناجى صورها تلك المفرطة فى الإغراء.
سوف أنزع عنها حُجبها،
وهكذا.... بعد أن استصفيت الكَرْم البلّلورى
وشربت عصارته،
ولأبعد عنى أشباح الندم
أرفع فى ضوء الصيف
أشلاء العنقود الناضب.



(لوحة ١١٥) فرقة باليه أوبرا القاهرة ١٩٧٠ : «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب» لكلود ديبوسى، إخراج سيرج ليفار. رقص فريد. تصوير د. ناجى يسى.

أضحك،

أتحرّق للخمرة،

للنشوة

أنفخ فى قشوره المضيئة،

ومن خلاله أنظر،

أتطلّع حتى يرخى الليل سدوله

أيتها الحوريتان.... تعاليا نتمثّل ذكرياتنا

فعيناى تنفذان من خلال القصبات

تحدجان كل غادة

من غادات الخلود وهُنّ يُغرقن فى اليمّ لهبهنّ
مُرسلات من سماء الغابة صرخات غضبى
والماء يغمر شعورهن المتموّجة
فتتلألأ وتضطرب كأنها الجواهر.
وانطلقت أعدُو،
فإذا بى أرى هاتين الحوريتين وقد تعانقتا
بأذرع مسترخية
هامدة
من أثر ذاك الإثم الذى يحسّه اثنان حين يختليان،
فاختطفتُهما
دون أن أفضّ هذا العناق،
وعدوتُ بهما
إلى خميلة الورد
وقد جفّت بعد أن ارتشفت الشمس عبيرها كله
الشمسُ التى بينها وبين الظلال الطائشة عداء،
حيث يغنينا دفء مضجعنا عن دفء النهار الذى مال للزوال.
كم أنا مولّه بغضب العذارى.
حين يبدين هذا الدلال العذب.
آهٍ من هذا المحمول العارى المقدس
الذى يحاول أن يتملّص
من بين شفتّى المحمومتين
والذى يرعد كالبرق رعدة الجسد حين يُسرّ خوفَه

من أطراف قدمىْ تلك الحورية العابثة
إلى أعماق قلب تلك الحورية الخجْلَى
التى عزّ عليها طُهرها
فابتلّ جفناها بدمع غزير
وانتابها اضطراب مضمّخ بالندم،
وليست خطيئتى إلا أننى
ـ نشوان بانتصارى على هذا الخوف المخادع ـ
قد سوّيت بقبلاتى ذلك الشعر المختلط المُشَعّث
الذى تحرص الحوريات على أن يظل مضموما.
وما كدت أخفى ضحكة ملتهبة
تحت الطيّات المثيرة لإحداهما،
ممسكا برفق أصابع الحورية الغريرة،
التى ذهبت عنها حُمرة الخجل
وأخذت براءة الصبا الوادعة تتلوّن
وتستجيب لنشوة رفيقتها التى أيقظت فيها الحياة
وحين اضطربت ذراعاى فى تلك الهجعة الغافية
تخلّصت الفريسة منى
تُضمر لى الجحود إلى الأبد
دون أن تشفق على لواعجى
التى كنت لا أزال أعانى نشوتها.
تُرى ما أنا صانع ؟
فها هنّ حوريات أخريات يُغريننى بالمتعة
وقد عقدن شعورهن بقرنى جبهتى.

فصبابتى كما تعلم قد استعرت ونضجت
وأصبحت كرمّانة تشقّقت
ومن حولها النحلات ترسل طنينها.
ودمائى الظمأى إلى اعتصار كل حورية
تتدفق فى كل موكب من مواكب الشهوة الكامنة.
وحين يُضفى الغلس على الغابة ألوانه الرمادية الذهبية
وحين تُظلّلُ الأغصانُ الأرضَ بعتمتها.
يضجّ ضجيج الحفل.
يا بركان إتنه!
يا من زارتك المعبودة ينوس
ومسّت بقدميها الرقيقتين حِمَمك
عندما يغشاك نوم حزين
أو حينما تخمد ثورتك.
وها هو ذا الجسم المُثقل
يستسلم أخيراً إلى صمت الظهيرة الملتهبة.
لم يبق لك إلا أن تنسى إثم ما فعلت
وتسترخى فوق تلك الرمال الظامئة،
ما أشدّ لهفتى
إلى أن أحتسى الراحَ المشعشعة.
ألا وداعاً أيتها الحوريتان..
وإلى لقاء مع طيفيكما تعودان إلىّ فيهما من جديد*.

* نقلها إلى العربية بتصرف صاحب هذه الدراسة.



(لوحة ١١٦) باليه أمسية جنّى الغاب لديبوسى. مشهد مصوّر للفنان ليون باكست، مستنسخ عن الأصل فى دار أوپرا باريس لفريق باليه أوپرا القاهرة. تصوير : د. ناجى يسى.

هذه الرائعة الشعرية التى نظمها ملارميه قريبة الصلة بصفات الموسيقى لأنه يحاول التعبير عن المشاعر دون الأفكار، فلا غرو إذا وجدنا موسيقيًا رهيف المشاعر مثل ديبوسى قد اتخذ من أسلوب الرمزيين وأفكارهم أسلوبه فى التأليف الموسيقى. لكن ديبوسى بدوره فى سبيل أسلوبه التعبيرى الموسيقى وفى سبيل وسائله الفنية المستخدمة فى هذا الأسلوب اتجه نحو ثورة أخرى على الفن التقليدى الذى كان سائدا فى منتصف القرن التاسع عشر الذى كانت له قواعده الصارمة وتقاليده المحددة. وكانت الانطباعية قد بدأت حوالى عام ١٨٦٩ على أيدى نفر من المصوريين الشبان المتأثرين بواقعية كوربيه الرومانسى الواقعى والمتمرّدين على الفن الأكاديمى الذى كان يزاوله كبار المصورين. ويعدّ إدوار مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٨) بشير النزعة الإنطباعية وإن لم يبلغ بهذا الأسلوب مرتبة النضج، فهو أول من حاول

إثبات أن الضوء واللون هما العنصران الوحيدان القادران على إيضاح الشكل والتكوين فى التصوير. أما الرائد الحقيقى للتصوير الانطباعى فهو كلود مونيه (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) الذى استطاع بالتعاون مع كل من رينوار وسيزلى وپيسارو أن يُرسى قواعد الانطباعية ويبتكر وسائلها الفنية. وكان هؤلاء المصورون يعملون فى الهواء الطلق تارة بالشواطىء النورماندية وتارة أخرى بمنتجعات الاستحمام والمطاعم المكشوفة على ضفاف نهر السين، وقد استهوتهم موجات الضوء المنعكسة على المرئيات المتحركة خلال الحياة اليومية، وعلى المياه وقد تألقت على مرايا صفحاتها المختلجة أشعة الشمس الساطعة، وحركة أشرعة المراكب عبر البحر، وخفقات أوراق الشجر مع الريح. واسترعى انتباههم كيف تبدو هذه المرئيات دائمة التحول تبعاً لتغيّر الضوء فى مختلف أوقات اليوم الواحد وتبعاً لتغيّر الطقس، وإذا غايتهم تتبلور فى اقتناص كل انطباعة من بين هذه «اللحظات الملوّنة» المتحوّلة. ولهذا عكفوا على تحليل موجات الضوء والهواء إلى عناصرها التى تتشكّل منها مستندين فى ذلك إلى النظريات العلمية الحديثة فى تدعيم ملاحظاتهم المرئية. ولكى ينقلوا هذه الإحساسات إلى لوحاتهم أسسوا نظريتهم فى توزيع الظلال والمساحات اللونية طبقا لتجاربهم الشخصية، فإذا هم يضعون هذه المساحات اللونية متجاورة بحيث تختلط مع بعضها البعض عند النظر إليها، وبذا تقدم للمشاهد حسّا بالضوء والهواء والألوان لم يألفه فن التصوير من قبل. ولم تقتصر منجزات الانطباعية على أفكارهم الجديدة عن الفراغ والزمان فحسب وإنما أيضا على أساليبهم المبتكرة فى تصوير الضوء والحركة، مطّرحين الموضوعات المألوفة كالتصوير الحسّى الدرامى والأفكار الأدبية والموضوعات الكلاسيكية، وكذا هجروا القواعد الفنية التقليدية مثل الالتزام بالأنماط المتوازنة فى التشكيل الفنى على سبيل المثال، فإذا هم يحاولون عن طريق انعكاسات الضوء والحركة خلق عالم شبيه بـ «الموسيقى المصورة» فهم يرسمون وكأنهم يعزفون بالفرشاة والألوان، ولهذا خلت لوحاتهم من النماذج التصويرية التى عهدناها فى عصر النهضة وغيره، وحلت بدلا منها مجرد انطباعة عن المشهد فى اللحظة التى يراه خلالها الفنان مفعمة بالأثر الحى للضوء والأثير.

ولقد أحسّ ديبوسى بهذه الموسيقى المصوّرة وتبين له أنها يمكن أن تؤدى خدمة عظيمة فى صياغة أساليب جديدة للتعبير الموسيقى. وكان ديبوسى يحلم فى صباه أن يغدو مصورا، وحين بلغ مرتبة النضج بباريس التقى بالشعراء الرمزيين والمصورين الانطباعيين الأمر الذى هيّأه لتقبل نظرياتهم. ويمكن القول بوجه عام أن ديبوسى كان يستهدف بموسيقاه الإيحاء بالشعور دون تقييد سواء فى ميلوديته أو فى بناء نموذجه الموسيقى، مثلما حاول المصورون الانطباعيون الإيحاء للمشاهد بالإحساسات المرئية دون تحديد الخطوط أو الأشكال والأوضاع. وكما كان هؤلاء المصورون يعنون بالعناصر المكونة للضوء وبالإيحاء بها فى تصاويرهم، ركّز ديبوسى اهتمامه فى العناصر التى تتركب منها التآلفات النغمية فإذا

هو يضمّها فى مجموعات خارجة عن المألوف، مفرطا فى استعمال التنافرات دون أن يُعنى كثيرا بالقواعد التقليدية لارتباط التآلفات الهارمونية ببعضها البعض بل ينتقى منها ما كان يوحى به إليه حسّه وغريزته الحسّية، لاجئا إلى الكثير من محظورات قواعد الهارمونية التقليدية حتى تتسنى له إشاعة التأثير الغامض المنشود، غير متقيد بقواعد التحوير المقامى على طريقة الرومانسيين.

وتنطوى موسيقى «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب» على جميع هذه المبتكرات بأجلى صورها. وقد كتبها ديبوسى عندما بلغت عبقريته قمة نضجها بين عام ١٨٩٢ ـ ١٨٩٤، وظلت موسيقاها لعدة سنين بعدّ أدائها الأول تعد جرأة شديدة فى خروجها على الموسيقى المألوفة. وهى موسيقى ذات برنامج تصويرى تنقل إيحاءات شعورية تدور حول منظر فى الخلاء بدلا من محاولة تصوير المنظر عن طريق الموسيقى مباشرة. ولكى تكون هذه الموسيقى شاعرية وعظيمة التأثير لم تتبع صيغة معينة ثابتة بل سايرت ببساطة الشعر الذى تحاول التعبير عنه. ومن هنا كانت تركيبا نغميا جديداً عجيباً ينتمى إلى عالم آخر لا يمكن بلوغه عن طريق الشعر وحده أو الموسيقى وحدها. ومنذ النغم الأول من ذلك اللحن الساحر العجيب الذى تعكف على أدائه الفلوت فى مطلع الموسيقى يرتدّ ديبوسى وهو يطوى السنين إلى الماضى إلى عالم الإغريق بسفوح جبال اليونان الوثنية. فهى موسيقى مترعة بطابع الجمال الكلاسيكى القديم: جنّى من جان الغاب ذو طبيعة صبيانية فى زى رجل له قرنان وحوافر حيوان يرقد نائما بعيدا عن حرارة القيظ ساعة القيلولة(٨٥٣) (لوحات ١١٥، ١١٦).

وتقدم الفلوت ـ دون أية مصاحبة ـ اللحن الأساسى للموسيقى وهو لحن يمتزج فيه الحنين بالشجن، وإذا آلات الأوبوا [المزمار] والكلارينيت والأبواق تستجيب إليه بتآلفاتها القوية المتماسكة مؤيدةً ذلك اللحن مردّدة له ومدعّمة للانطباعة التى تُستهل بها الموسيقى. ثم ما يلبث الإيقاع أن يتأرجح بين أوزان مختلفة ويشتد نداء الموسيقى بهذا اللحن ويزداد طابعه تصميما وإصراراً إلى أن تنحسر تلك الشدّة لتفسح المجال للفلوت كى تشدو بأغنيتها. وتدخل الكلارينيت لتنفرد بإنشاد قسم جديد من الموسيقى قريب الشبه فى خطوطه العريضة بمضمون اللحن الأول تصاحبه فى بعض أجزائه آلة الهارپ تليها آلة الأوبوا، ثم تنشط الموسيقى حتى تصل إلى قسم ثالث يعكف على أدائه الفلوت والأوبوا والكورآنجليه والكلارينيت. ويوحى هذا القسم بتحقيق الرغبة التى كان جنّى الغاب يتوق إليها والتى حملها لحن الفلوت فى مستهل المقطوعة. وما تلبث الموسيقى أن تصل شيئا فشيئا إلى ذروتها، ويعود لحن البداية أشدّ بطئا وأعمق شجنا تردّده الأوبوا بصحبة تآلفات جديدة مع انزلاقات(٨٥٤) من الهارپ توحى بالسرعة الخاطفة لتلك الرؤيا العابرة. وأخيراً يعود اللحن الأساسى بواسطة تشيللو واحد مع الفلوت

يعقبه ترديد من الأبواق بعد حجب أصواتها بكاتم الرنين(٨٥٥) إلى أن يتلاشى اللحن تدريجياً (فقرة رقم ١٦٧ من التسجيل الموسيقى).

وكان اتخاذ ديبوسى لأسلوب القصيد دون مغالاة فى إظهار المشاعر وكذا جنوحه إلى التجريد مسلكا مخالفا للرومانسية كما قدمت، وهكذا سار على نقيض الڤاجنرية دون أن يناصبها العداء مثلما فعل بعض مؤلفى القرن التاسع عشر، فلم يُبرز خطوطه الميلودية على نحو ما كان يفعل الرومانسيون بل كاد يحجبها ويُغرقها فى بحار الهارمونية، وما تكاد الميلودية تطفو لحظة حتى تختفى من جديد فى الإطار الهارمونى، وكأنما يقف المستمع إلى موسيقاه على شاطىء بحر تغوص فيه وتطفو مصابيح قوارب صيد منتشرة فى الليل تعلو وتهبط مع حركة الأمواج المتصلة. وما لبثت هذه الطريقة أن غدت هى الصفة الغالبة على أسلوبه الميلودى والتى تتضح فى اللوحات الموسيقية الثلاث التى يصور فيها «البحر» La Mer.

ولقد تأثرت توزيعات ديبوسى الأوركسترالية بأسلوبه الانطباعى، فلم يوزّع موسيقاه على آلات الأوركسترا وفقا للنهج الرومانسى بأسلوب تكثيف القوى وتدعيم الآلات لبعضها البعض لإبراز قوة التعبير، وإنما وزّعها باستخدامه مجموعات الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية مما أسفر عن نسيج موسيقى جديد لا تهيمن عليه آلة بعينها أو لحن بذاته، وكذا بإجراء تقسيمات فرعية داخل مجموعات الوتريات فإذا النسيج الصوتى يبدو «أثيريا» وإلى حد ما «متوازيا» غير متوهّج. وبهذا تغدو الموسيقى - كما سبق القول - بمثابة الديكور الحالم المُوحى بالغموض المنشود، يأسر المستمع بأنغامه ويحفزه إلى إطلاق العنان لخياله بدلا من الاستيلاء على مشاعره كما هى الحال فى التوزيعات الرومانسية، فضلا عن أن ديبوسى كان يلجأ أحيانا إلى استخدام هارمونيات شاذة غير مألوفة لتأكيد الإحساس بالضبابية والغموض وكلاهما من سمات «الانطباعية». كذلك تأثر ديبوسى بالنزعات «الإكزوتية»* الغريبة الوافدة من آسيا وأفريقيا والمجتمعات البدائية وغيرها من الاستعارات التى عمّ انتشارها فى مستهل القرن العشرين. وكما اتجه ستراڤنسكى إلى البدائية فى «طقوس الربيع» (١٩١٣) بالعودة إلى شعائر عهود الوثنية الغابرة من حيث تقديس الأرض التى تهب الإنسان ثمار زرعها والمتمثلة فى تقديم القرابين إليها، نحا ديبوسى هذا المنحى أيضا بلغته الهارمونية الخاصة فى مقطوعته الأوركسترالية الأخيرة «صُوَر»(٨٥٦). ومع أن ديبوسى قد خرج على أساليب القرن التاسع عشر من حيث لغته الموسيقية وأسلوبه فى الكتابة إلا أنه لم يُضف جديدا من حيث القوالب الموسيقية إلى نماذج من سبقوه، فألّف صوناته الڤيولينه والپيانو وفق القواعد البنائية الكلاسيكية، كما ألّف رباعية للوتريات وصوناته للفلوت والڤيولينه والهارپ

* Exotic الإكزوتية أو الإغراب: هى الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء، وذلك لما يحمله من كل عجيب مجهول تنجذب إليه النفوس، أو هو التعلّق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسى المستجلب بسبب [. م. م. ث].

وكتب «المقدمات(٨٥٧)» وهى النماذج التى كانت شائعة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، غير أنه لقّحها بعناصر جديدة أو تناولها بصورة متحررة تتجلّى فى مقدماته [أو تصديراته] للپيانو. ومع أن باخ قد سبقه فى كتابة المقدمات وبلوغ القمة فيها إلا أن ديبوسى هو صاحب الفضل خلال القرن الحالى فى الخروج بالنماذج المعروفة إلى شكل متحرّر جديد، فإذا هو يؤلّف منها أربعاً وعشرين «مقدمة» للپيانو برع فى إضفاء طابع خاص على كل منها، وبهذا شكّلت كل مقدمة منها نمطاً موسيقياً جديدا من حيث لغتها الهارمونية.

وكان ديبوسى يلجأ أحيانا ـ على غرار باخ ـ إلى استخدام أحد الأشكال أو العناصر الموسيقية البسيطة للاستعانة بها فى بناء المقطوعة بأسرها، فنراه قد احتفظ طوال مقدمته للپيانو المعروفة باسم «خطوات على الثلج» بعنصر ميلودى بسيط إيقاعى جعل منه إطاراً لها، كما سجل على كراستها الموسيقية عبارة «يراعى أن تكون لهذا الإيقاع القيمة الموسيقية لإطار ينطوى على مشهد موحش فى الخلاء يكسوه الثلج». ومن خلال هذا الإيقاع الموحى بالغموض تنمو ميلودية تتشكّل عناصرها المفكّكة رويدا رويدا وكأنها ألوان الطيف، وهى ميلودية لا تتكرر وإنما تتصاعد أثناء مسارها من داخل ذاتها تدريجيا إلى أن يكتمل معناها المنشود. وما من شك فى أن ثمة وحدة تضمّ أجزاء هذه المقطوعة غير أن وسيلة الربط بين هذه الأجزاء تختلف عن تلك التى اعتاد السابقون على ديبوسى استخدامها، فإذا المؤلفون العصريون منذ عهد ديبوسى يتناولون النماذج الموسيقية المألوفة بمزيد من التحرر الذى قد يرهق المستمع العادى إذا أخذنا فى الاعتبار أن ثمة عاملين يحيلان الاستماع إلى الموسيقى متعة بلا حدود هما الميلودية ذات المسار السلس ثم التكرار المتواصل بألوان وصور مختلفة. غير أن الكثرة من المنجزات الموسيقية العصرية منذ ديبوسى حتى ستراڤنسكى وغيرهما من المعاصرين غالبا ما تتحاشى التكرار وتنطوى على ميلوديات معقدة.

***

موريس راڤيل

مضى موريس راڤيل(٨٥٨) الفرنسى على النهج نفسه الذى اتبعه ديبوسى، إلا أنه تميّز عنه ـ برغم ارتباطه بالانطباعية أيضاً ـ بالوضوح والبساطة والصراحة فى التعبير وكذا بالجنوح نحو كلاسيكية عهد الباروك، عهد كوپران ورامو (لوحة ١١٧، ١١٨). وعلى حين كانت لغته عصرية مثل ديبوسى إلا أن ميلوديته أرق عذوبة وأكثر تكراراً من ديبوسى، وهو ما يتجلى فى مقطوعته الشهيرة «بوليرو» التى تتكون من لحن بسيط يتكرر مرات عديدة بألوان أوركسترالية مختلفة. وشقّ راڤيل طريقه فى التأليف الموسيقى بجدّية وطموح إلى أن هزّت مقطوعته الشهيرة للپيانو «حركات المياه»(٨٥٩) عالم الموسيقى، وأعجب



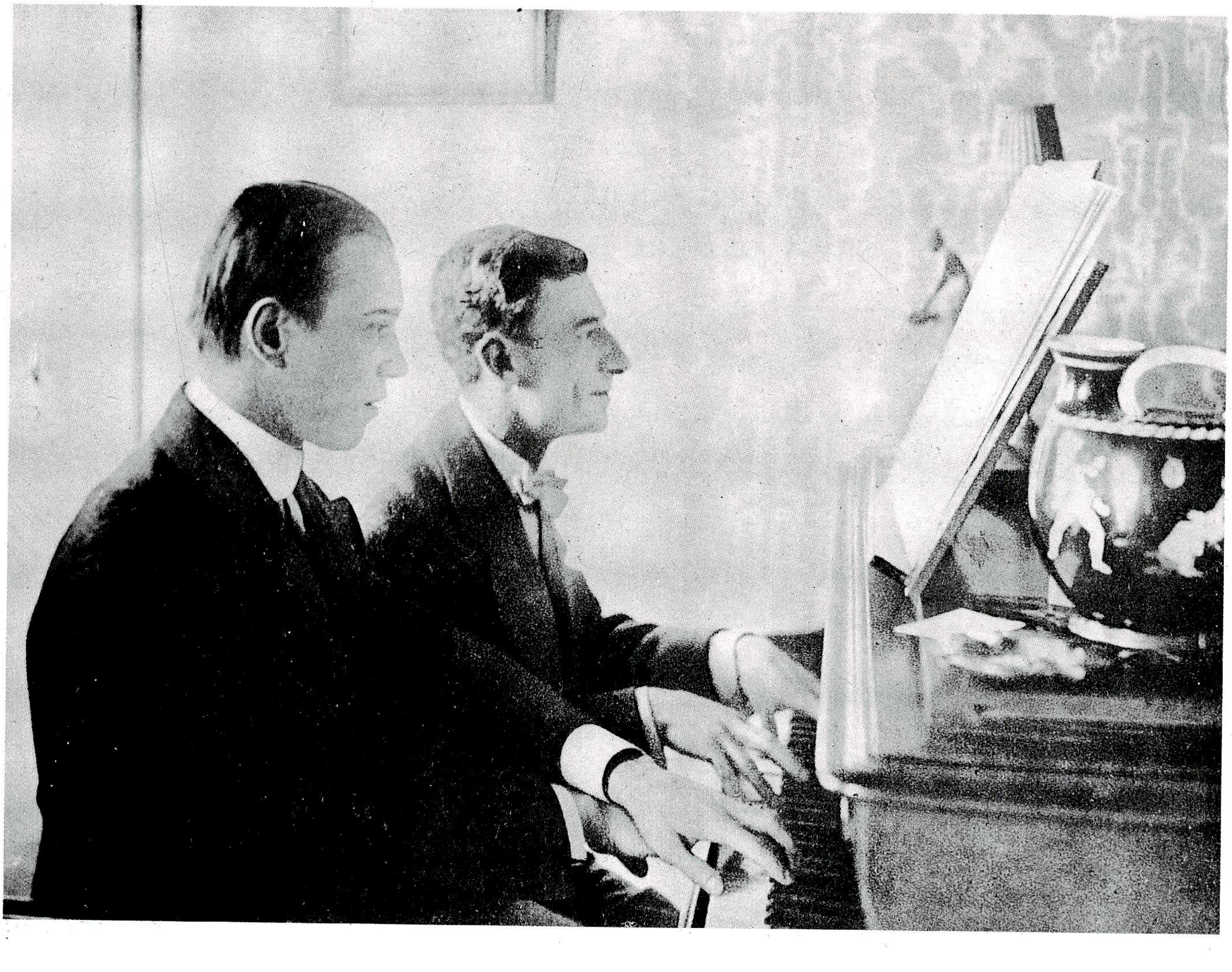
(لوحة ١١٧) موريس راڤيل .

بعض النقاد بطرافة أسلوبها المتميّز فى العزف على البيانو فى حين أعرض عنها آخرون . وإذا كانت «حركات المياه» ما تزال تُبهر مستمعيها فليس ذلك لانطوائها على الهارمونية المتنافرة الغريبة التعبير فحسب ، بل كذلك لما تقدمه ألوان أطيافها من متعة شائقة . وانفرد أسلوب راڤيل بهذه السمة منذ بداية حياته الفنية ولم يقطع صلته بها حتى فى أعقاب ما طرأ على أسلوبه من تطور . وقد أعاد فى مقطوعة «جنّية الماء» تنفيذ الفكرة التى راودته فى «حركات المياه» من زاوية أخرى جديدة فجاءت فى روعة «على شاطىء الجدول» التى كتبها فرانز ليست و «انعكاسات على الماء» التى كتبها كلود ديبوسى . وتشترك هذه المقطوعة مع متتالية «جاسپار الليل»(٨٦٠) التى تلتها فى الاتجاه نحو دقة تصوير الخيال الشاعرى ، إذ هى ترسم شخصيات على نسق تلك التى ابتكرها «لوى برتران» فى أشعاره التى ألهمت راڤيل موسيقى هذه المتتالية ، وخاصة فى تصويره لفكرة الشر الكامن تحت المظاهر الخادعة الخلابة ، فنحسّ عذوبة الألحان التى تنشدها «جنّية الماء» وهى تغوى الشباب فيندفعوا نحوها مسحورين فإذا مياه البحر تبتلعهم فى جوفها . ويتبدّى لنا جمال الأجمة البديعة وسكونها الشاعرى فى الوقت نفسه الذى تتدلّى فيه الجثث المعلّقة من فروع أشجار البلوط الضخمة ، كما يرتسم فى موسيقاها طيف الشبح الخيالى المفزع الشبيه

بأشباح الكوابيس التى تبدّدها اليقظة ، وقد صوّره راڤيل بلمسات قريبة من الواقعية بعيدة عن الانطباعية التى غالبًا ما التصقت بأسلوبه . ومع ما فى تصويره من تخيّل أوْلى راڤيل عناية فائقة لجمال الصورة الموسيقية ولإتقان مفرداتها وتوازن بنائها ، وهو ما يبدو واضحًا فى مؤلفاته الكبيرة والصغيرة معا ، سواء فى تلك التى اتبع فى بنائها خطة دقيقة محددة أو تلك التى تميّزت خطتها بالانطلاق والتحرّر كما هى الحال فى «الراپسودية الإسپانية» (فقرة ١٦٨ من التسجيل الموسيقى) التى يتوهّج فيها العزف الأوركسترالى ، أو فى ملهاته الموسيقية «الساعة الإسپانية»(٨٦١) أو فى الثلاثية الفارهة التى كتبها للپيانو والڤيولينه والتشيلو ، وكذا كافة أغانيه الطويلة والقصيرة .

وتكشف موسيقى راڤيل عن فنان موهوب متّقد الوجدان واضح الهدف ؛ فهى لا تدور حول فكرة واحدة بعينها ، ولا تضم جملة رخوة الصياغة ، ولا تحوى حشواً قد يجرح الهدف الموسيقى المنشود ،

(لوحة ١١٨) راڤيل .



ومن ثم اتسمت بدلائل الإعجاز فى فن الكتابة الموسيقية. وعاش راڤيل راسخ القدم منفردا بروعة فنه وبأسلوبه الذاتى برغم ظهوره بعد عصر تعددت فيه الأذواق وتقلّبت، بل إنه مع معاصرته لديبوسى لم يحاكه أو ينقل عنه وإنما اختار بفضل ذوقه السليم وحسّه المرهف أفضل الوسائل التى انتهجتها موسيقى ديبوسى مثلما فعل مع سابقيه من أمثال «فوريه» و«شابرييه» و«إريك ساتى». وإذا كان قد تأثر بعض التأثر بتوزيعات ريمسكى كورساكوف الأوركسترالية فقد فاقه برفعة ذوق التلوين الأوركسترالى. وظلت موسيقى «راڤيل» - برغم عصرية أسلوبها ولغتها - كلاسيكية الجوهر، فرنسية الطابع من حيث أسس تشكيل الصور الموسيقية وسلامة الذوق والاتزان والإيجاز.

وتتجلى هذه العصرية فى موسيقى باليه «دافنيس وكلويه» بصوره الأوركسترالية النابضة بهمهمات الكورال الذى يتغنّى بلا كلمات كأنه أحد مجموعات الآلات الأوركسترالية، فى حين تنطوى فى جوهرها على روح الموسيقى الفرنسية التى شاعت خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، حتى يخيّل إلينا أنها صدى موسيقى الباليه وتمثيليات الأقنعة* التى كانت تُعزف ببلاط ملوك فرنسا (فقرة ١٦٩ من التسجيل الموسيقى). ومن هنا كانت عصرية راڤيل من حيث الأصول الفنية والأسلوب الموسيقى مع استمرار ارتباط مشاعره بتقاليد أسلافه الموروثة سببًا فى وصف نقاد القرن العشرين له بأنه أحد دعاة «الكلاسيكية المحدثة».

ألّف راڤيل موسيقى «دافنيس وكلويه» للباليه الذى وضع تصميمات رقصاته الفنان العالمى ميشيل فوكين وعُرض لأول مرة عام ١٩١٢، غير أنها تحوّلت فيما بعد إلى متتاليتين احتلت ثانيتها مكانًا ثابتا فى قاعات الكونسير. وتحتوى المتتالية الأولى التى تمثل القسمين الأول والثانى من الباليه على ثلاثة أجزاء: «ليلية»(٨٦٢) و«فاصلة»(٨٦٣) و«رقصة حربية»(٨٦٤)، على حين تشتمل المتتالية الثانية التى تمثل القسم الثالث من الباليه الكامل على ثلاثة أجزاء: «مطلع النهار»(٨٦٥)، و«رقص إيمائى»(٨٦٦) و«رقص عام»(٨٦٧).

وتبدأ المتتالية الأولى باجتماع يعقده الرعاة بأحد الكهوف المطلّة على البحر، فتبعث الموسيقى همسات مشعشعة من الوتريات التى تُعزف أنغامها من خلال كاتم الرّنين، وانزلاقات** على الهارب، ثم يتسلّل خليط من الأصوات الكورالية الناعمة يصحبه أداء منفرد من الفلوت وترديد له من الكورنو يرسمان معًا لحنًا مميزًا حانيًا دافىء الأنغام يرمز للعاشقين موحيا بهما وإن تشكّل فى صور عدة. وتدخل الصبايا يحملن سلال الفاكهة المصطفاة من أجمل البساتين ودنان النبيذ المتّخذ من أشهى الكروم وبالزهور المقتطفة من

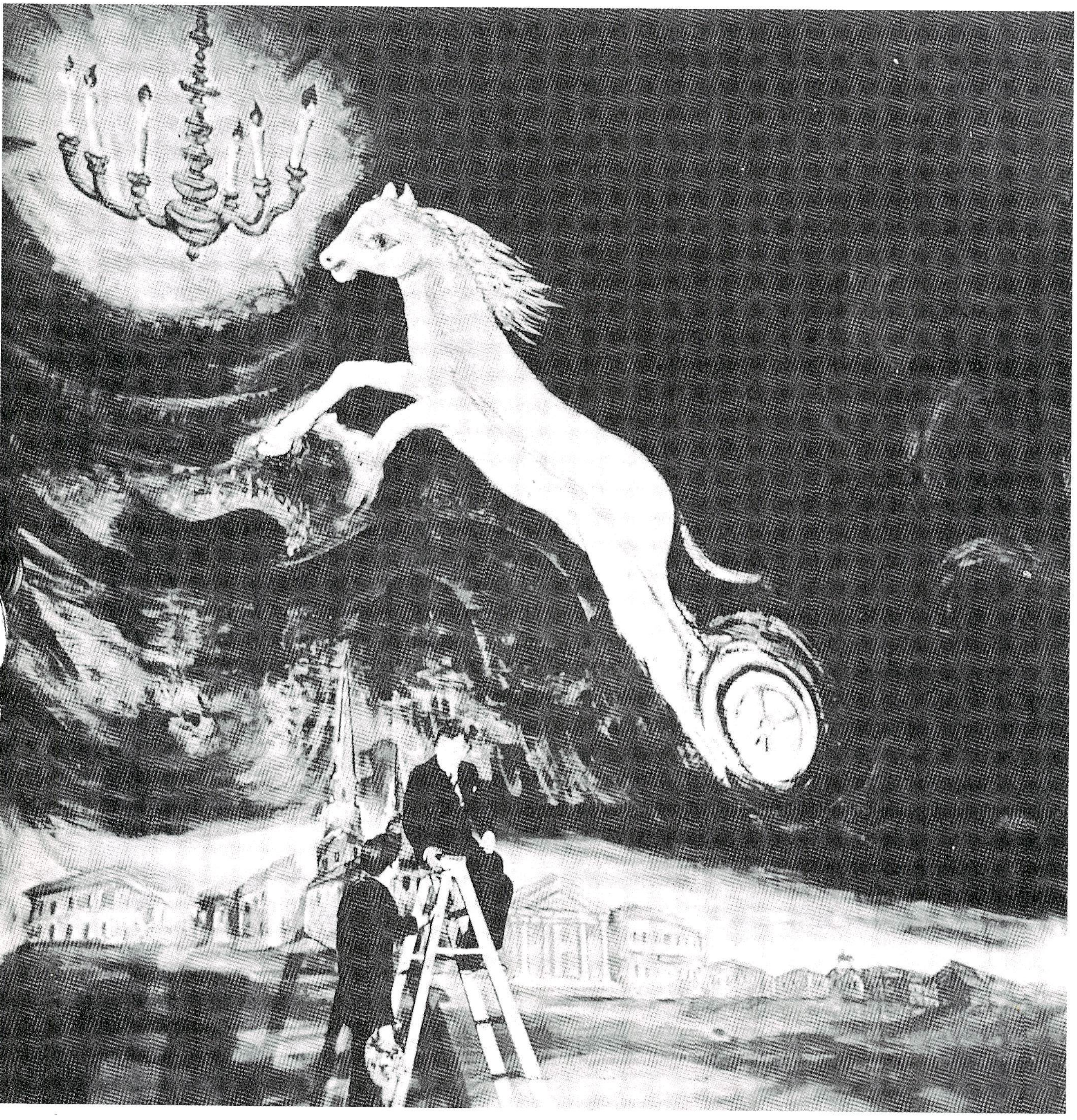
* Masque تمثيلية الأقنعة هى لون من ألوان الترويح فى البلاط الملكى الإنجليزى، طالعنا بها النصف الأول من القرن ١٧، ولم تكن أصيلة فى إنجلترا بل كانت مما وفد إليها وكُتب لها الازدهار فى أخريات أيام الملكة إليزابيث. وهى مزيج من التلاوة الشعرية والتمثيل الراقص تشترك فيها الشخصيات المقنّعة والمتنكرة وتتخللها المواكب الرمزية والأغانى والخطب الأدبية ومسرحيات الجان Feerie، هذا إلى ما كانت تتسم به من بذخ فى الثياب والمناظر الخلابة، حيث تتقدم الشخصيات المقنّعة بمصاحبة حَمَلَة المشاعل لأداء رقصات مرحة، تُقدّم بعدها تمثيلية غنائية قصيرة ثم تنتحى جانبا تاركة مكانها لممثلين محترفين يؤدون مسرحية لا تكاد تنتهى حتى ترتد الشخصيات المقنّعة إلى مكانها لتلقى أنشودة الوداع [م.م.م.ث].

** Glissando انزلاق أو تزحلق الأصبع بسرعة شديدة على الأوتار.

أنضر الحقول، يقدّمنها قرابين إلى محراب الإله پان[٨٦٨] وهن يخطرن بخطوات متباطئة يشاركهن فتيان الرعاة فى أداء طقوس رقصة دينية رشيقة بطيئة الحركة، يدعّمها الكوروس بإنشاد الهمهمات الصوتية دون كلمات (لوحة ١١٩، ١٢٠).

(لوحة ١٢٠) دافنيس وكلويه لرافيل. المشهد الأول.
باليه أوپرا باريس. تصوير برنار. ◄

(لوحة ١١٩)







فإذا انتهت الطقوس انفرط عقد الشمل وتحوّل أفراده إلى جماعات صغيرة يظهر بينها دافنيس الراعى وكلويه الراعية الحسناء العاشقان المتحابان منذ نعومة أظفارهما. ويرقص دافنيس وسط الفتيات فيأسر ألبابهن وإذا هُنّ ينخرطن معه فى رقصات مثيرة الإيقاع. وما تلبث الغيرة أن تستعر فى قلب كلويه التى ترقص بدورها متنقلة بين الفتيان مسترعية انتباه «دوركون» الراعى الفظ الذى يحاول اجتذاب انتباهها باستعراض قوته البدنية الخارقة محاولا اقتناص قبلة من كلويه فيحول دافنيس بينه وبينها فى اللحظة الأخيرة، ويتبارى المتنافسان على كلويه رقصا. وعلى حين يستقبل الفتيات والفتيان رقص دوركون بالسخرية، ينال دافنيس إعجاب الرعاة برشاقة رقصه ملوّحا بعصاه التى يرعى بها ماشيته، فيتبدد غضب كلويه وتنسى غيرتها من دافنيس فتطبع على جبينه قبلة (لوحات ١٢١).

ويغادر الجميع المسرح عدا دافنيس الذى يضطجع للاسترواح بعد الرقص وإذا الحسناء ليسيون تدلف إليه محاولة إغراءه فيصدّها ويصرفها عنه. وفجأة تضطرب الموسيقى وتعلو جلبة وضجيج ووقع أقدام وقعقعة سيوف وهرولة نساء يهربن أمام قراصنة غلاظ نزلوا إلى البر. وتوحى الموسيقى باقترابهم بتزايد متدّرج فى شدّة أداء الأوركسترا والكورال، فتلوذ كلويه بالفرار نحو الأجمة المقدسة. وتأخذ الموسيقى فى تصوير هذا القلق والتوتر والضجيج وصيحات القراصنة، ويلمح أحدهم كلويه فيختطفها أمام نظر دافنيس الذى جَمُد فى مكانه بعد أن أذهلته سرعة المفاجأة التى لم تترك له وقتاً كى يخفّ لإنقاذ محبوبته من يد القرصان الهارب بها. ويسقط دافنيس أرضاً بينا يرخى الليل سدوله، وتظهر حوريات ثلاث يرقصن متضرعات للإله پان لكى يقدم عونه لتخليص كلويه من الأسر.

ويعود ضجيج الموسيقى من جديد حين يصل القراصنة إلى جزيرتهم حاملين غنائمهم وقد حملوا معهم كلويه، ويؤدون رقصة حربية ملوّحين بأقواسهم ورماحهم، مشكّلين دوائر برقصاتهم المعبّرة عن العراك والمنازلة إلى أن توقفهم إشارة من رئيسهم فيخلدون بغتة إلى السكون. ويقطب الزعيم جبينه ويومئ إلى كلويه التى تأبى المثول بين يديه فيجرّها القراصنة إليه عنوة ليمسك بها بقسوة محاولاً اغتصابها. وما يلبث ظلٌ غريب مفاجئ أن يغشّى الربى فيرتجف القراصنة وترتعد فرائصهم فى مواجهته، وحين يقترب الظل من القراصنة يلقون بأسيرتهم أرضا لائذين بالفرار بعد أن تملكهم الرعب، وتخرّ كلويه راكعة شكراً للإله پان الذى حرّرها[٨٦٩].

وتبدأ المتتالية الثانية بظهور دافنيس وهو مضطجع قد شفّه الحزن على فراق كلويه. وبينما يشدو الكوروس بهمهمة لا نستبين معها كلاما تشرق الشمس رويداً رويداً حتى تغمر المسرح كله بضيائها، فيُقبل الصيادون تصحبهم كلويه، وتتألق صورة هذا الشروق الموسيقية بأروع تلوين مُوحٍ بإشراقة الشمس.

وسرعان ما يتعانق العاشقان ثم يرقصان معاً رقصة تروى أسطورة الإله «پان» مع الحورية «سيرينكس» التى فزعت منه وفرّت هاربة فتبعها وكاد يدركها لو لم تتوسل إلى أخواتها الحوريات أن



(لوحة ١٢١) دافنيس وكلويه. رقصة ثنائية. الإله الشمس. باليه أوبرا باريس. تصوير برنار.

ينقذنها منه، فلما عانقها پان اكتشف أنه يحتضن حزمة من سيقان القصب. وإذ تنهدّ حزناً سمع القصبات تُرسل صوتاً موسيقيًا شَجناً فصفّ قصبات متفاوتة الطول ضمّها إلى بعضها البعض وشكّلها ناياً هو مصفار پان الذى ترمز إليه موسيقى راڤيل بتلك التقاسيم الشهيرة التى يشدو بها الفلوت المنفرد. وترقص كلويه على أنغام الناى الذى يُمسك به دافنيس، وينتهى الرقص الإيمائى بتقديم قربان على مذبح الإله «پان»، وتخفف رقة موسيقى هذا الرقص الإيمائى التوتر الذى ساد موسيقى الجزء السابق. ويتلوه «رقص جماعى» سريع نابض يتميز بإيقاعات مجتاحة تبلغ بالراقصين درجة النشوة العارمة إلى أن يغرقنا هذا الختام الصاخب من الموسيقى والرقص وإنشاد الكورس فى لجّة عميقة من المتعة الساحرة(٨٧٠) (لوحة ١٢٢، ١٢٣).

وقد أبدع مارك شاجال لباليه دافنيس وكلويه أربع لوحات مصورة تتصدّر الفصول وخامسة تنسدل بين الفصول الأربعة تعدّ فى رأيى إضافة جديدة لهذه الموسيقى. لقد فُتنتُ بهذا العمل الفنى المتكامل إلى الحدّ الذى لا ينفك معه يحرك فى نفسى أثراً لا يكاد يُنسى على مرّ الزمن حيث تُشيع موسيقاه جواً روحانياً جياشاً، تتناوب فيه فترات الانطلاق السريع مع لحظات السكون ثم ترتد إلى عنفوان الحماسة فى تموجات لا تخمد. فموسيقى راڤيل مع ما تنطوى عليه من رقة الإيحاءات وارتعاشات الانطباعات عالمٌ

موسيقى متكامل يغترف منه كل مستمع رؤاه الخاصة، وهو ما يمثّل تحدّياً لأى فنان يحاول أن يجسّد لها تفسيراً تشكيلياً. وإذ كان من العسير على الفنان المصور أن يشكّل لوحة تصويرية تعكس الموضوع الموسيقى دون أن يلتزم بعناصر النص الموسيقى، فقد أبى مارك شاجال الخضوع لأى قيد من قيود الموسيقى فى محاولته تشكيل المناظر المسرحية المصاحبة، إذ كان يضع فى اعتباره الأول إقامة هيكل تشكيلى متماسك مكتف بذاته عن كل ما عداه، كما كان شديد الحرص على أن يضفى على الألوان حيوية رقّاقة تضيف بُعداً جديداً يعمّق استقلالية المناظر ويوحّد بناءها. ولا نزاع فى أن شاجال قد نجح فى تحقيق مأربه، فما تكاد عينا المُشاهد تقعان على المنظر الأول حتى يستشفّ الموضوع كله ويلمّ بأطرافه مع النظرة الأولى لكأن تصميم الرقصات قد نبع من المنظر المصوّر. وقد يكون ثمة إفراط فى الثراء التصويرى غير أن الأمر المؤكد أن المشاهد يقع أسير المنظر الذى يغمر كيانه كله حتى لا يملك أن يحوّل عينيه عنه، ويحاصره العالم المرئى المرنو إليه بنفس النبض السحرى الذى يدفّقه فى كيانه الصوت والنغم. لقد أبدع شاجال فى ستائر مناظره الفسيحة لونا من التصوير بالغ الرقة والرهافة يؤجج فعالية المؤثرات الضوئية



(لوحة ١٢٢) دافنيس وكلويه. أداچيو. رقصة ثنائية. باليه أوپرا باريس. تصوير برنار.



(لوحة ١٢٣) دافنيس وكلويه . الختام . الإله الشمس . باليه أوبرا باريس . تصوير برنار .

حتى ليخيل للمشاهد انبعاث الضوء من ثنايا دفينة فى أعماق اللوحات يمنحها القدرة على التألق فى الظلام الدامس بما يحتشد فيها من شخوص نورانية وثّابة تتراءى على سطح اللوحات مشاركة ألوانها فى إضفاء الحيوية على المناظر المتوهجة .

كذلك أثرى شاجال تصميم اللوحات الخمس بتصميم أزياء الراقصين والراقصات مضيفاً بذلك بُعداً آخر إلى عمله الإبداعى . وقد انطلق فى تصميم الثياب من معرفة دقيقة بحركات الراقصين وانثناءات النسيج فوق أجسادهم ، ومن إدراك عميق لشخصيات القصة وطبائعها ، مع حرصه على صبغ الراقصين بصبغة ترقى بهم من الطابع المحلّى لتكتسى بطابع كونى فإذا هم يتحركون كالأطياف الدائبة التغيّر دون أن ينفصلوا مع ذلك عن المنظر الطبيعى الذى يحتضنهم وكأنهم جزء منه لا يتجزأ ، مما يُشيع

جواً من التأثير والتأثر المتبادلين بين جميع عناصر العرض الموسيقى المسرحى التصويرى الراقص. وبهذا يرتفع شاجال بالثياب من مجرد نسيج خامد لا ينبض بغير حركات الراقص إلى عنصر إيجابى فعال ينبثق من المشهد فيمنحه النبض ويستمد منه حيوية دافقة. وهو ما حققه الفنان بشحن الثياب بطاقات تضمن تجدّدها وتنوّع أشكالها بشكل متواصل، على حين أن الثياب لا تؤدى فى الحق دوراً وظيفياً أكثر مما تؤديه الأشجار والزهور والغابات التى تتعانق ألوانها وتتشابك مع عناصر المشهد الأخرى فى تنويعات متلاعبة تواكب ذبذبات الموسيقى وتضاعفها وسط عالم أسطورى ينبض كل ما فيه بالسحر والشاعرية والجمال.

ومع اللوحة التمهيدية «الافتتاحية الرعوية» (لوحة ١٢٤) يجد المرء نفسه غارقا وسط الزرقة الفسيحة الرائعة التى تصل الأفق بالبحر لتشكّل منهما بساطاً ناعماً لحياة الرعاة التى ينبثق فيها الخصب ترعاه الأغنام هنا وهناك، ويولد فيه الحب الوادع فى ظلال أشجار السرو والحقول اليانعة المرصّعة

(لوحة ١٢٤) مارك شاجال: اللوحة التمهيدية لباليه دافنيس وكلويه: تحية لرافيل «الافتتاحية الرعوية».





(لوحة ١٢٥) مارك شاجال: باليه دافنيس وكلويه. المشهد الأول «الرعى فى ظلال الحب».

بالأحجار المتناثرة التى يحلّق فوقها «الساتير» الأخضر ينفخ فى مزماره أشجى الألحان للعاشقيْن المتخاصريْن فى جو حالم. ويتألق الحب المتأجّج الخلاّق الذى يشكّل من جسد العاشقين وحدة متصلة تشمخ إلى السماء حتى تمسّ الجزيرة الحمراء ذت الشجر الخيالى الأصفر المتجه بقممه إلى الأرض متوازناً مع الجزيرة، ومُشيعاً خصوبة جديدة تنعم بها قطعان أخرى. ويسكب القمر لونه الفضى فوق معبد إغريقى يجسّد الحضارة والفكر والفن والعمران.

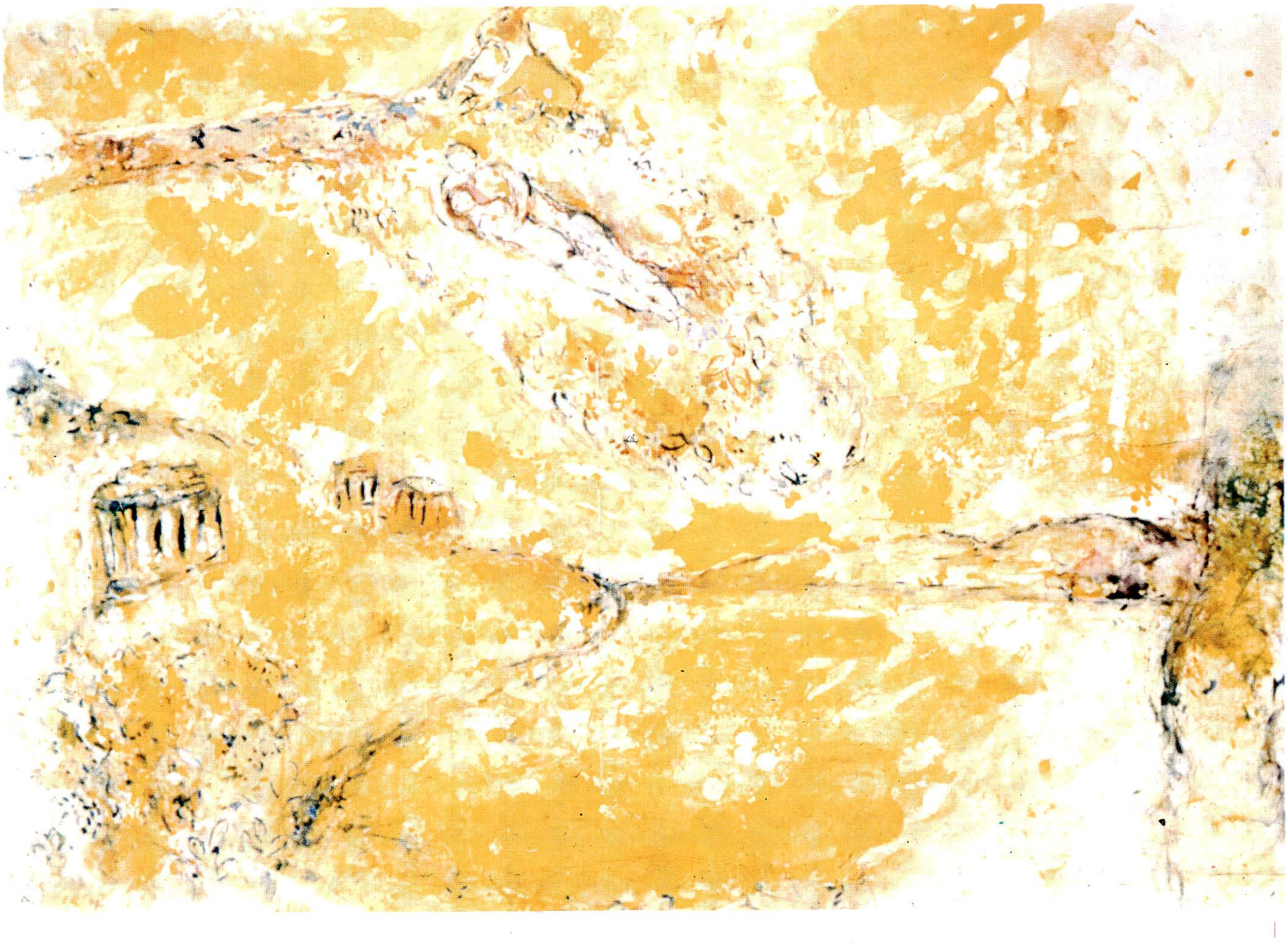
ومع لوحة المشهد الأول «الرعى فى ظلال الحب» (لوحة ١٢٥) تتفتح الطبيعة المبهجة وتتعانق الألوان الخضراء والحمراء والصفراء فى أرجاء اللوحة كلها تعانق العشّاق فى كل مكان وسط خضرة الحقول أو فوق أجنحة الخيال المحلّقة فى أجواز الفضاء، حيث الموسيقى تُشيع مع فرحة العشّاق ألحاناً عذبة الإيقاعات من مزمار ساتير هائم فى الآفاق. وتمضى خطى الرعاة فى عزم وتفاؤل ليعتصروا من كدح النهار زاداً لمتع المساء حيث يجد العشّاق المرهقون كل خيرات الطبيعة ذلولة، من أسماك البحار إلى

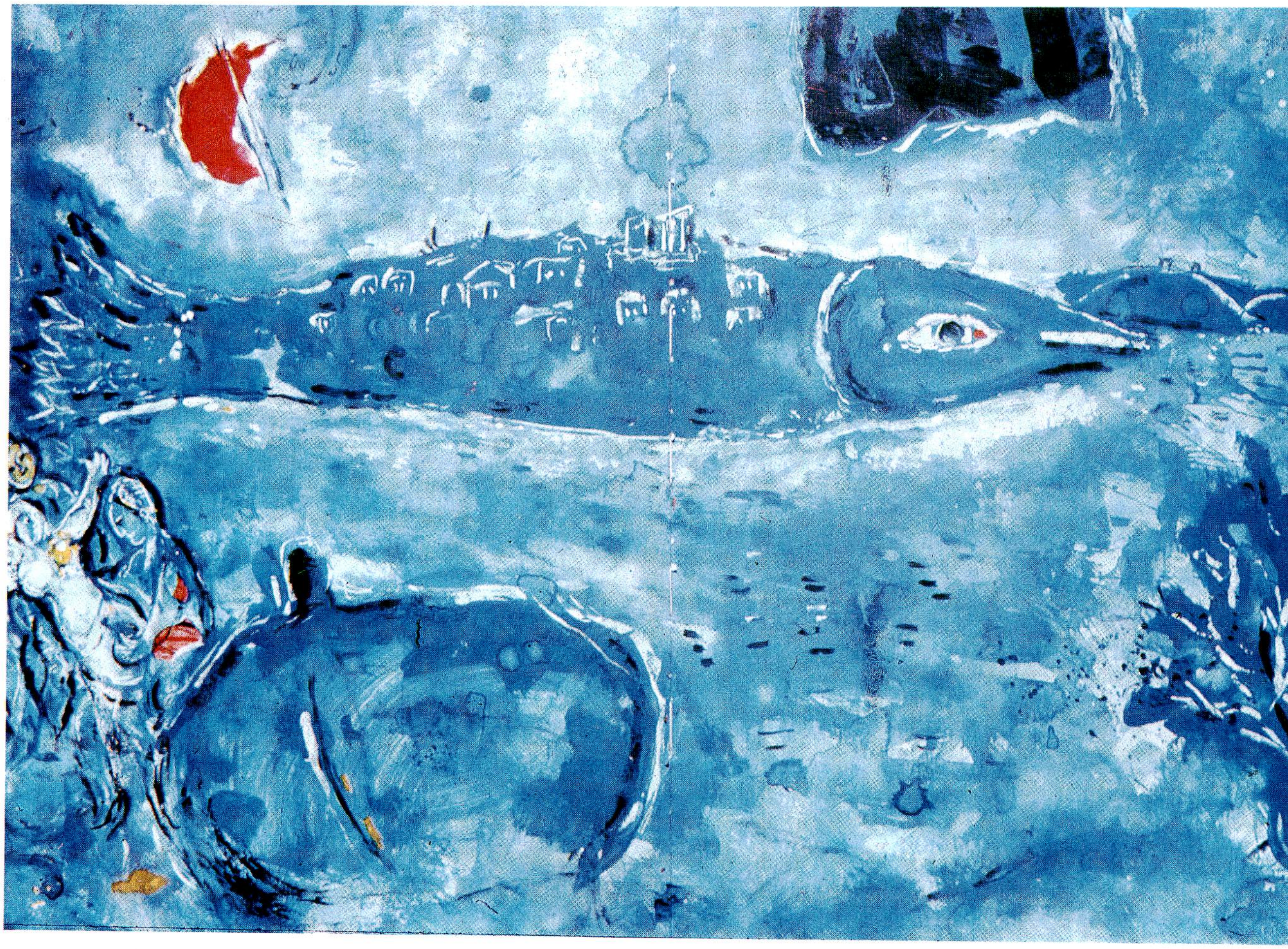
ثمار الأشجار، وحيث يولد العمران فى محراب المعرفة والفن، معبد التأمل والحضارة ليزيد إشراقة الحياة توهّجاً.

ومع لوحة المشهد الثانى «مغارة القرصان» (لوحة ١٢٦) نتأمل الزرقة المعتمة تشيع فى الكون وتسكب الأحزان ظلالها من خلال الزرقة، وتتحول الجزيرة بمعابدها ودورها سمكة مذعورة تطفو فوق بحر محزون، ويجفّ الشجر وتلوذ الأغنام بالسّحب ويكتسى القمر بحُمرة الألم، وزعيم القرصان يحاول اغتصاب كلويه بعد اختطافها فى مغارته الصخرية المعتمة الغائرة فى أعماق الجبل والتى هزّها زلزلة الربة لسيون الغاضبة [أو غضبة الإله پان على جريمة القرصان المغتصب] باعثة المرعب والهلع فى صفوف القرصان ولتكتب النجاة للراعية كلويه العذراء الطاهرة.

ومع لوحة المشهد الثالث «الحب» تنشر الشمس أشعة دافئة صفراء نقية تخلع على الأرض والمعبد والدور والحقول والبشر والحيوان جمالا فريدا يستعيد معه كل ما فى الكون تألقه الماضى. وتمدّ السحب

(لوحة ١٢٦) مارك شاجال: باليه دافنيس وكلويه. المشهد الثاني «مغارة القرصان».





(لوحة ١٢٧) مارك شاجال : باليه دافنيس وكلويه . المشهد الثالث «الحب» .

شجرة تبسط ناحية الأرض أغصانها لتحتضن العاشقين المتعانقين بعد أن التقيا من جديد فى رحم الطبيعة ، ليخصبا بحبهما الحياة فى ظلال الموسيقى التى تنساب من مزمار العنزة حانيةً عذبة متموّجة على إيقاع الحب (لوحة ١٢٧) .

ومع لوحة المشهد الأخير «عربدة الفرحة» (لوحة ١٢٨) نشهد زفاف العاشقين الصاخب تتوسطه الشمس وهى فى شكل قرص زهرة عبّاد الشمس ، وقد تحول قلبها الذى يستمتع به الرعاة والمزارعون إلى وجه إنسان باسم ، وكأنما أصبح الإنسان مصدر متعة الكون . وتُشيع بتلات زهرة عباد الشمس حُمرة الفرح وسط الطبيعة المنتشية المزدانة بالخضرة الوداعة فى ظلال السلام الذى تبثّه فى النفوس حمامة مطلّة على العالم ، وتشمخ الدور المنتشرة على شكل معابد تتألق فيها رموز الحضارة ، ويعزف الساتير موسيقاه تحية للعاشقين وقد غمرتهما صُفرة أشعة الشمس الباسمة .

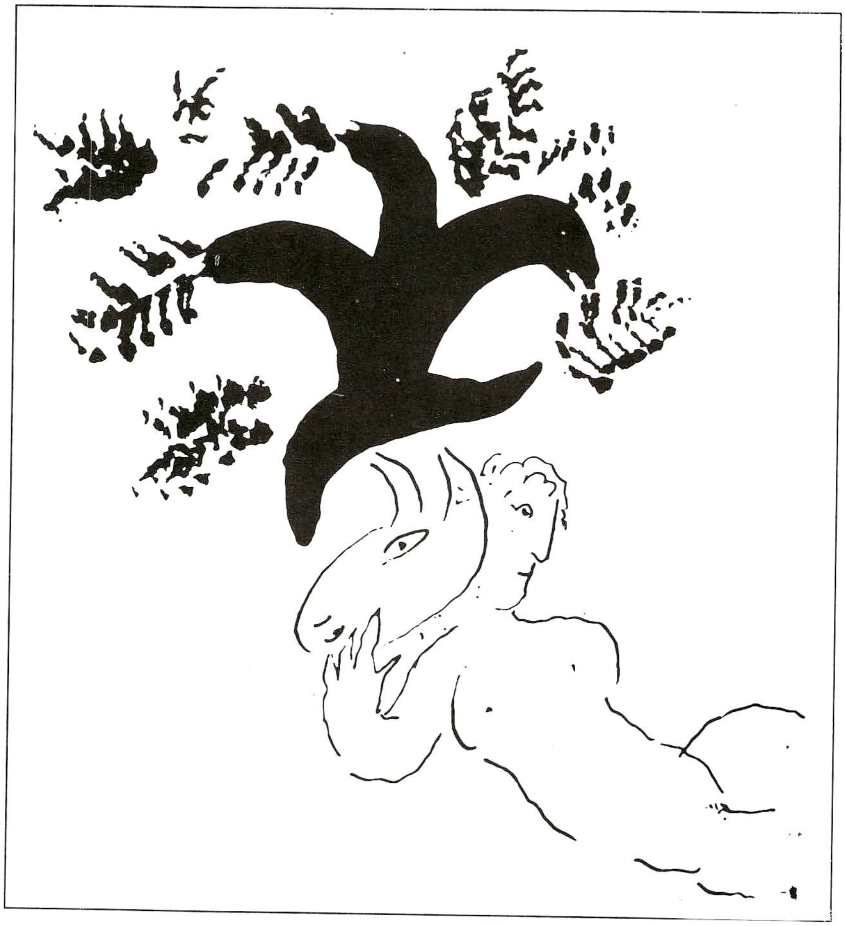


(لوحة ١٢٨) مارك شاجال: باليه دافنيس وكلويه. مشهد الختام «عربدة الفرحة».

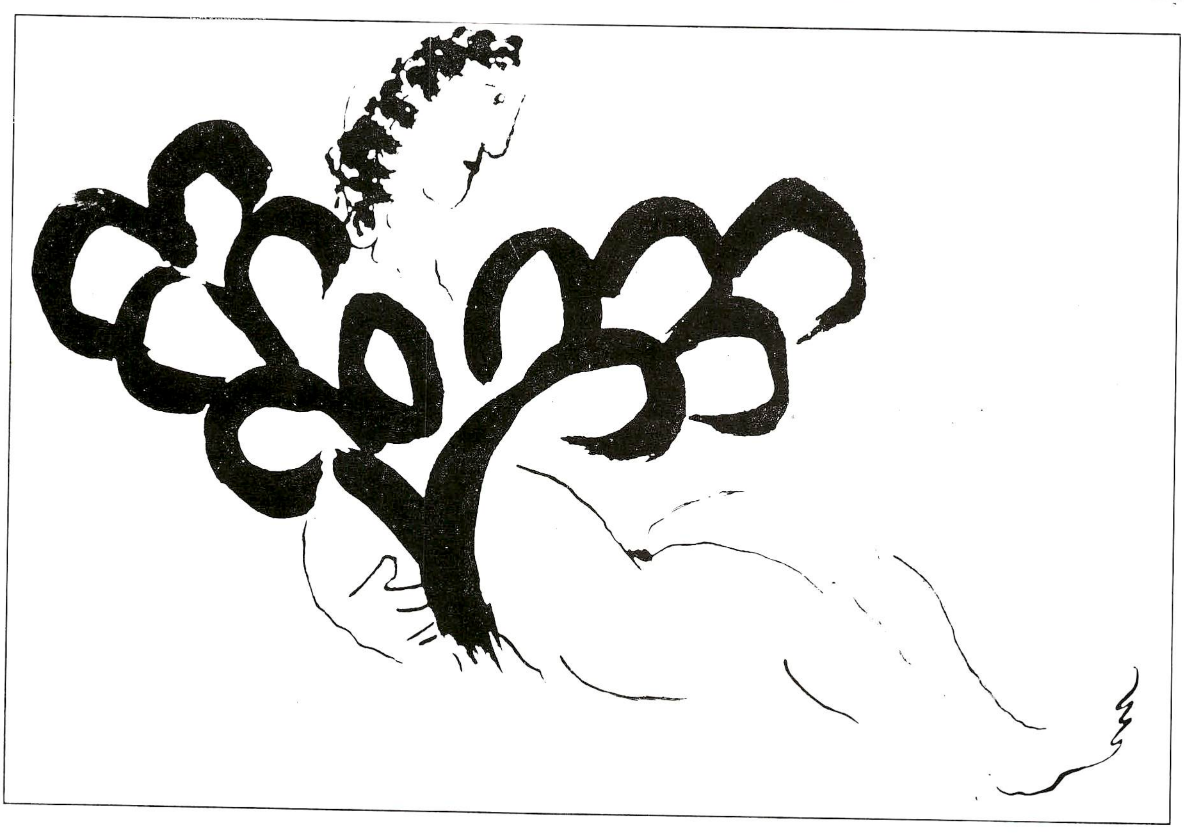
وتكشف النظرة المتأملة فى النهج الذى اتبعه مارك شاجال فى هذه اللوحات عن رغبة محتدمة فى صبغها بجو من النضارة والشباب المتألق بما نشره خلالها من لمسات حالمة مرحة، وومضات غموض سحرى، ونقاء سماء إغريقية، تتعانق كلها مع لمسات البوليفونية الموسيقية. لقد صوّر المعبد الإغريقى بعيداً عن شكله القديم ذى الخطوط المستقيمة وخلع عليه شفافية جعلته يبدو كتاج يزيّن مفْرق اللوحات التى تنتشر فى رُبَاها العالية أشجار خيالية تغمر السماء الصافية بالنضرة والحياة، كما صوّر فى السويداء من قلب لوحاته بحراً داخليّا يحدّه ساحل متعرج الخطوط تعلوه تلال مبعثرة تكسو المشهد كله بمسحة من الحنين إلى الماضى البعيد.

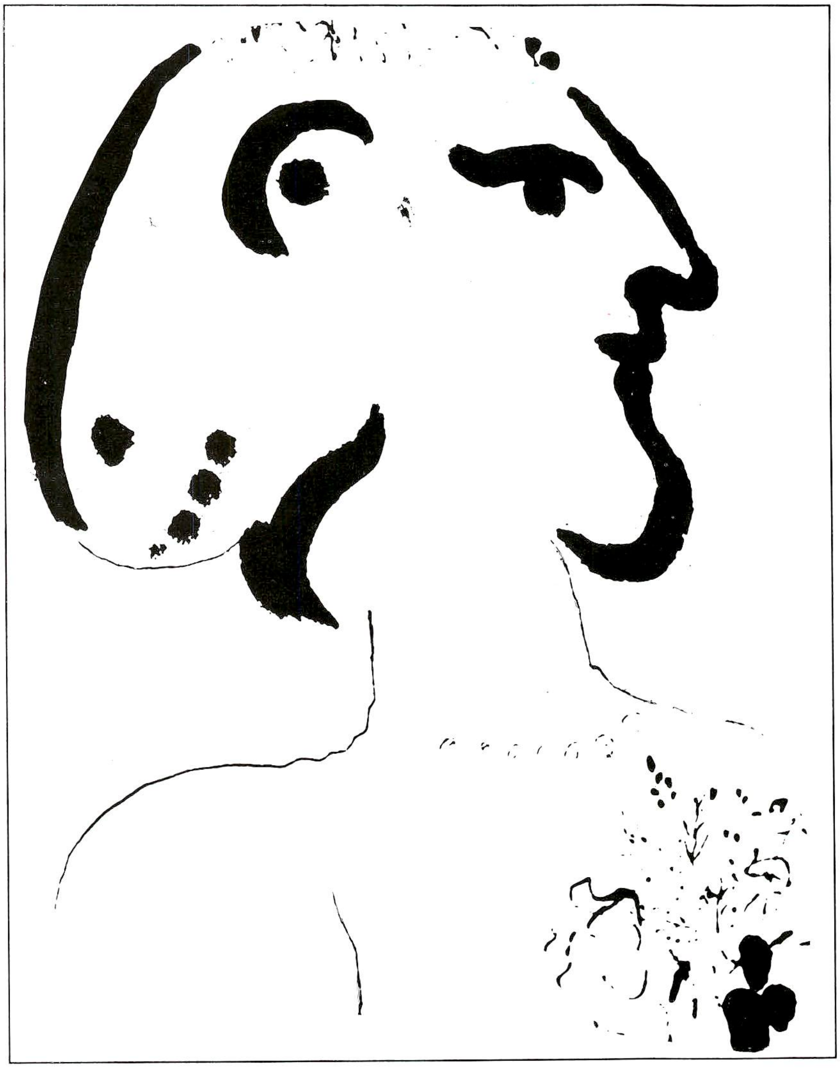
كان شاجال يرى فى الباليه نبضات قوى متحركة وبحراً يعلو ويهبط فى مد وجزر يحتضنان الراقصين، واستطاع بدوره أن يبدع تلوينات خاصة تهيمن على حركة العزف السيمفونى والميلودى، وهو ما جعلنى أهمس فى أذن شاجال خلال حوار معه حول مائدة عشاء فى باريس عام ١٩٦٥ بقولى: «لقد ارتبطت لوحاتك بالموسيقى ارتباطاً عضويّا حتى لم يعد من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى،

(لوحة ١٢٩) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من باليه دافنيس وكلويه.
◄



(لوحة ١٣٠) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من باليه دافنيس وكلويه.
▼





(لوحة ١٣١) مارك شاجال. رسم تفصيلى من باليه دافنيس وكلويه.

وبات الاستماع إلى موسيقى دافنيس وكلويه دون التأمل بهذه اللوحات يبدو فى نظرى تجريداً لها من أحد عناصرها الرئيسية، بل أحسبك قد احتويت راڤيل إلى الأبد فى إسار لوحاتك» (لوحات ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢). لقد انفرد شاجال بين المصورين بقدرته المذهلة على اختيار الألوان المقابلة للأصوات واكتشافه سر العلاقة بين النغم واللون، وهو السر الذى حاول بلوغه الكثيرون قبله فى جهد ودأب دون أن يبلغوا ما بلغه. هذا إلى جانب قدرته الفائقة على إبراز مثله العليا التى ارتبط بها والتى تشكّل منبع إلهامه الأصيل وهى الحب والأخوة الإنسانية(٨٧١).

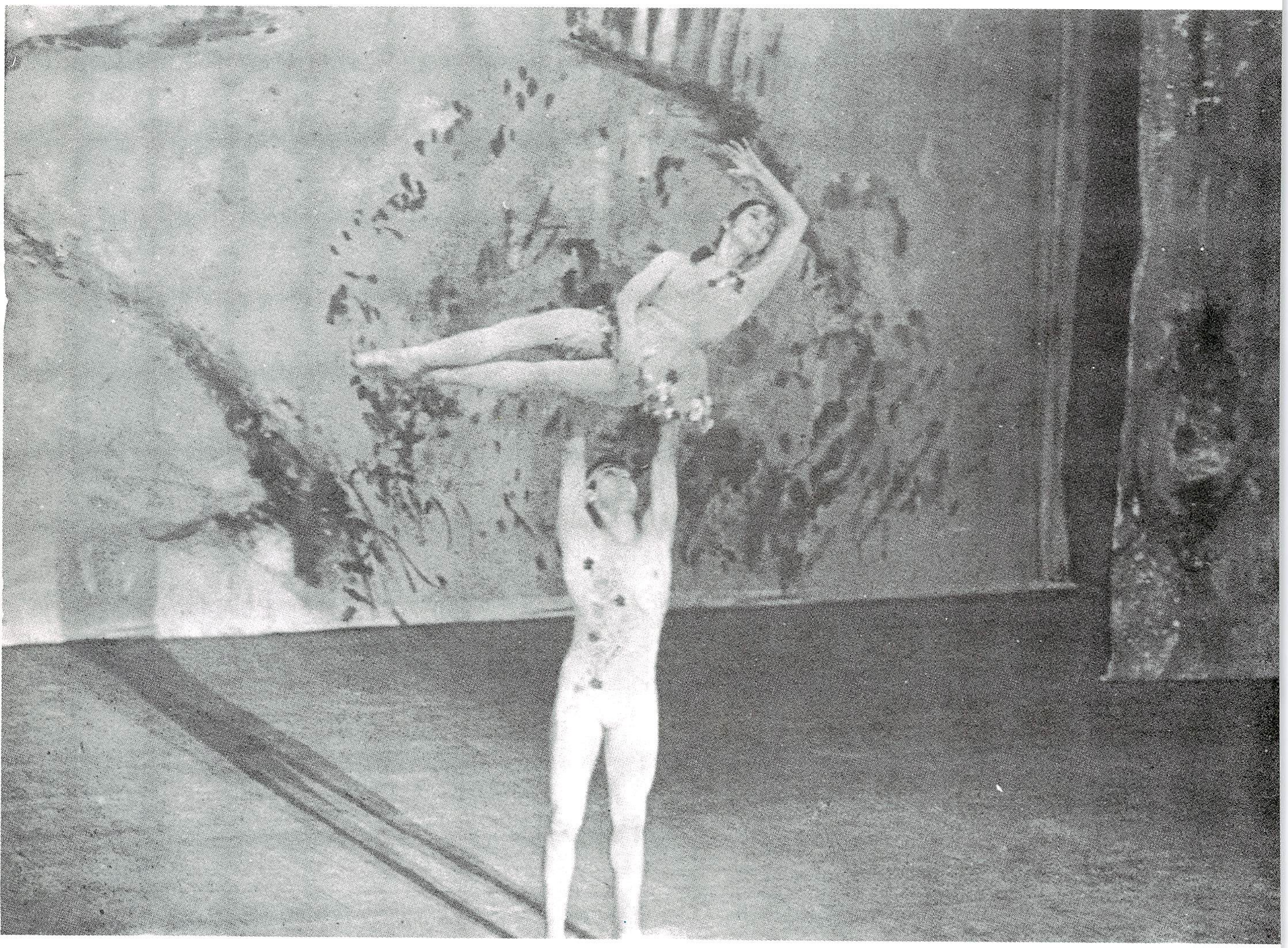
أذكر أننى خلال الموسم المسرحى عام ١٩٦٩ حصلت على موافقة وزير الثقافة الفرنسى الأديب أندريه مالرو بإيفاد المخرج والراقص العالمى سيرج ليفار من دار أوبرا باريس لإخراج باليه «دافنيس



(لوحة ١٢٦)
مارك شاجال.
رسم تفصيلى من
باليه دافنيس
وكلويه.

وكلويه» لراڤيل و«مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب» لديبوسى على مسرح أوپرا القاهرة بأداء من فريق الباليه المصرى، كما ظفرت بإذن خاص من الفنان مارك شاجال باستنساخ لوحات الديكور التى أبدعها لباليه دافنيس وكلويه، وكانت تعدّ ذخراً فنياً ثميناً إلى أن التهمتها النيران فى حريق الأوپرا فى أكتوبر ١٩٧١ . وقاد أوركسترا القاهرة السيمفونى وفريق كورال أوپرا القاهرة چان لوى چوبير قائد الأوركسترا السيمفونى بمدينة ليون الفرنسية. وقد حقق العرض نجاحا باهرا رغم ما كان يعترضه من صراعات شخصية من فينة إلى أخرى بين مجموعة الخبراء الروس [السوڤييت] الذين كانوا يعدّون أنفسهم - وعن حق - أصحاب الفضل فى تكوين هذا الفريق وتدريبه وبين المخرج الفرنسى سيرج ليفار الذى كان يضيق بتدخل الخبراء الروس فى عمله خشية أن يكون فى ذلك تخريبا لجهوده. ورغم ذلك ظهر العرض بصورة جدّ مشرّفة. ولعل الخبراء الروس كانوا أكثر الناس بعدا عن توقّع قدرة المخرج الفرنسى على تحقيق هذا النجاح، ومع ذلك فقد بلغ بهم عمق فرحتهم فى نهاية العرض أن عانقوا الرجل بحماسة وحرارة صادقتين لا تستخفى وراءهما أية حساسيات قومية أو أيديولوجية، فأمام الفن الرفيع الجيد يشفّ وجدان الإنسان ولا يعود يرى غير الجمال وحده (لوحات ١٣٣ إلى ١٤٢).

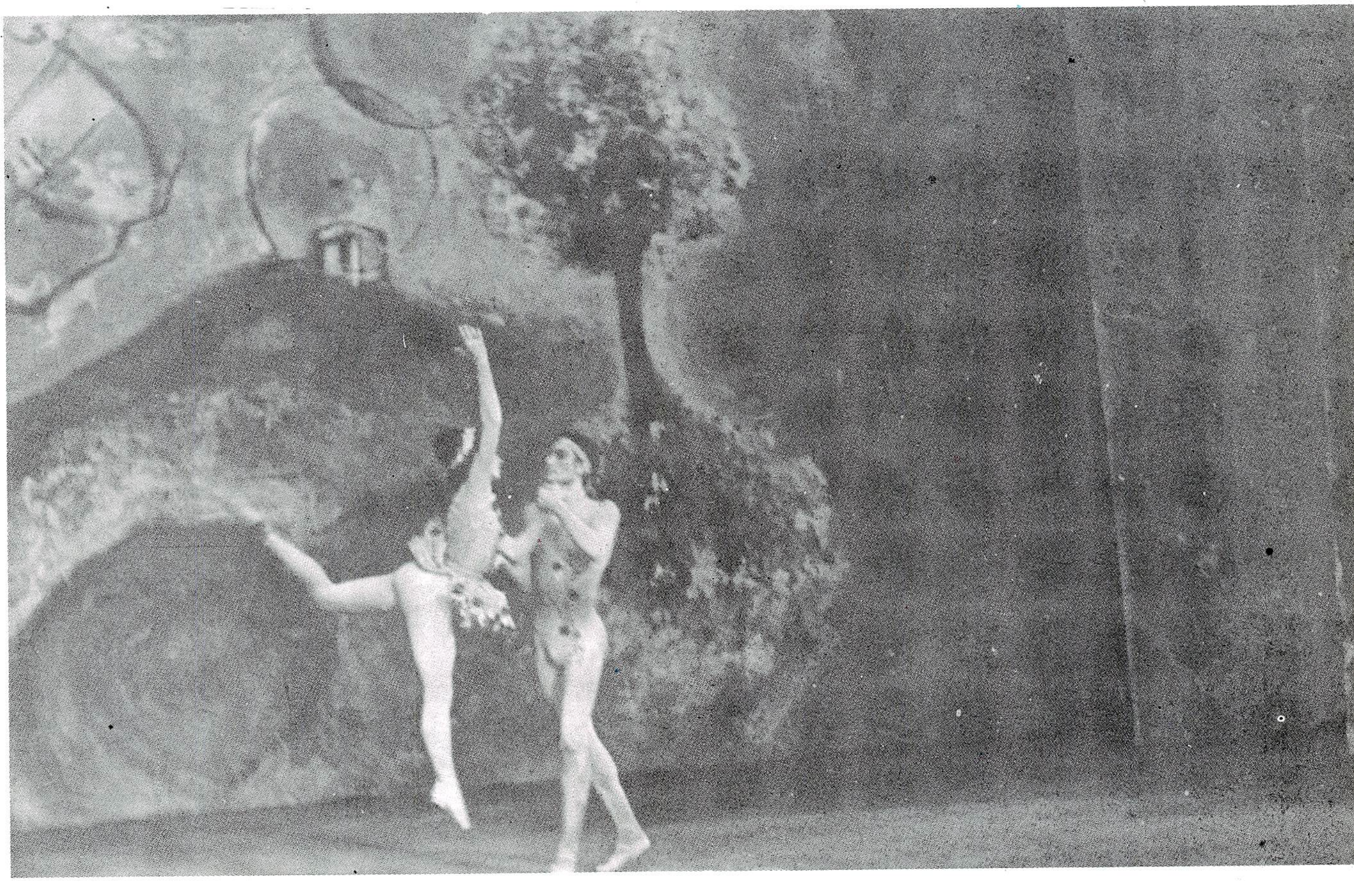




(لوحة ١٣٤) باليه أوپرا القاهرة . دافنيس وكلويه ١٩٧٠ . إخراج سيرج ليفار . المشهد الثالث . ماجدة صالح وعبدالمنعم كامل . ديكور مارك شاجال تصوير د. ناجي يسى .

► **(لوحة ١٣٣)** باليه أوپرا القاهرة . دافنيس وكلويه ١٩٧٠ . إخراج سيرج ليفار . عبدالمنعم كامل وماجدة صالح . ديكور مارك شاجال . تصوير د. ناجي يسى .





◄ **(لوحة ١٣٥، ١٣٦)** باليه أوپرا القاهرة. دافنيس وكلويه ١٩٧٠ . إخراج سيرج ليفار. المشهد الأخير. ماجدة صالح وعبدالمنعم كامل. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجى يسى.

(لوحة ١٣٧) باليه أوپرا القاهرة. دافنيس وكلويه. إخراج سيرج ليفار. المشهد الأخير. ماجدة صالح وعبدالمنعم كامل وفريق أوپرا القاهرة. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجى يسى.





► **(لوحة ١٣٨)** باليه أوبرا القاهرة دافنيس وكلويه ١٩٧٠ . إخراج سيرج ليفار . ديكور مارك شاجال عبدالمنعم كامل وماجدة صالح . تصوير د. ناجي يسى .



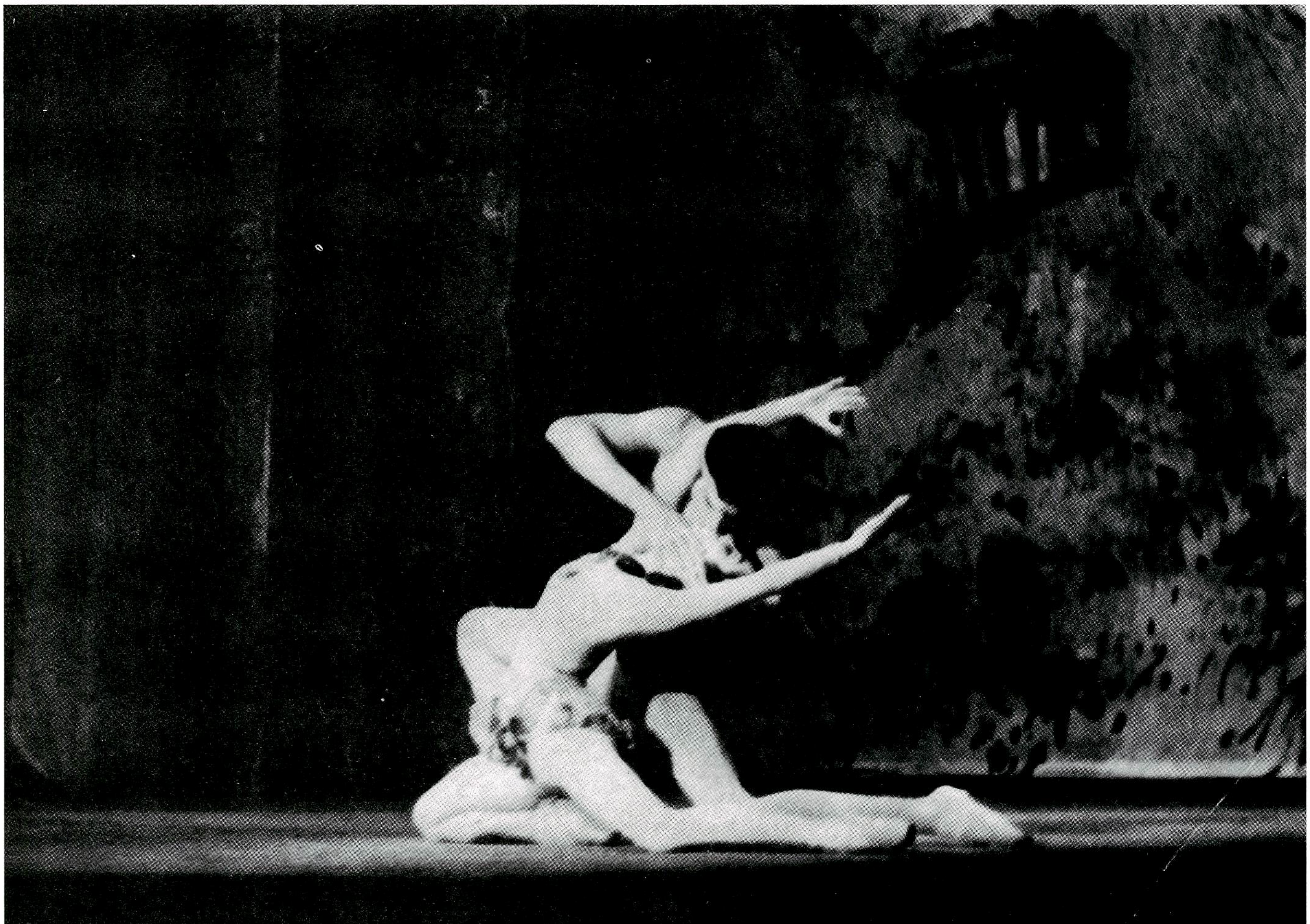
(لوحة ١٣٩) مارك شاجال .
دراسة لأحد مناظر باليه دافنيس وكلويه .





► **(لوحة ١٤٠، ١٤١)** سيرة حب. دافنيس وكلويه. ماجدة صالح وعبدالمنعم كامل. فرقة أوبرا باريس. موسم ألفية القاهرة ١٩٦٩.

(لوحة ١٤٢) دافنيس وكلويه. عبدالمنعم كامل وماجدة صالح.



التطورات الموسيقية بعد ديبوسى وراڤيل

شونبرج وتلامذته

النمسا

إذا كان ديبوسى قد أفلت فى مستهل القرن العشرين من إسار المقامات المألوفة المتداولة منذ تعديل السلّم الموسيقى فى عام ١٧٢٢ وانطلق فى صياغة ميلودياته وفق سلّم الأبعاد الكاملة[٨٧٢]، فقد ابتكر الموسيقى النمساوى أرنولد شونبرج (١٨٧٤ ـ ١٩٥١) نظاماً ثورياً أشد انطلاقا للمقامات أطلق عليه اسم «اللامقيامية أو التحرّر من المقامية»[٨٧٣]، وهو ما لا يلتزم فيه بالمقام كما يلتزم الكلاسيكيون والرومانسيون أو حتى الانطباعيون والعصريون الذين يلتزمون بنظام المقامية واضحة المعالم. وكان عليه لكى يتحلل من «المقامية» أن يجعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة، وأن يصوغ مركّبات هارمونية متنافرة، بعيدة كل البعد عن الهارمونية التقليدية (لوحة ١٤٣). على أن هذه اللامقامية تختلف عن المناهج الأخرى القريبة من المناهج المألوفة مثل المنهج المتعدد المقامات[٨٧٤] حيث تنطوى المقطوعة الموسيقية على مقامات متعددة فى الوقت نفسه، كاحتوائها على ثلاثة خطوط پوليفونية يتبع كل منها مقاماً مستقلاً أو على خطّين لحنيّين يُعزفان معاً ويتبع كل منهما مقاماً مختلفاً وهو ما يسمى بالمقام المزدوج[٨٧٥]. وكان المنهج المتعدد المقامات قد شاع خلال المرحلة الرومانسية اللاحقة وإن كان قد استقى جذوره من المدارس القديمة منذ باخ.

وتطرف شونبرج فى منهجه الذى يقوم على اطّراح المقامات المتعارف عليها عند الرومانسيين والتى سبق أن كتب منها مقطوعتين للأوركسترا يشبه أسلوبه فيهما أسلوب ڤاجنر، وابتدع قواعد تُعرف «بالسلسلة النغمية» تقوم على اختيار بضعة أنغام معينة يستخدمها أحياناً فى صورة صاعدة وأحياناً فى مقلوب صورتها لتبدو هابطة، وأحياناً يختار بعضاً منها ليبدأ بها سلسلة أخرى جديدة ظاناً أنه يستطيع بهذا الإجراء الاستغناء عن الميلودية فى الموسيقى، الأمر الذى يُحيل موسيقاه إلى مجرد آثار صوتية بلا سياق منطقى أو تكوين سوىّ. ومن هنا غدت موسيقاه عسيرة الفهم مغايرة لأية موسيقى عصرية أخرى.

وإذ كان أغلب ما تنطوى عليه الموسيقى العصرية بوجه عام هو الميلوديات المستحدثة غير المألوفة وتجنب التكرار، فقد استحدث شونبرج اتجاهاً آخر على نقيض الميلودية الكلاسيكية والرومانسية ذات المسار المستقيم التى تتيح للمستمع استساغة الموسيقى وإن مال إلى الإيجاز وتكثيف الميلودية كما هو الحال فى مقطوعاته للپيانو التى وضعها برقم ١٩ ضمن مجموعة مؤلفاته والتى تعدّ من مؤلفات المرحلة المتوسطة من أعماله. وقد زاد شونبرج من تعقيد أسلوبه بمبالغته فى استخدام الوسائل الكونتراپنطية

(لوحة ١٤٣) شونبرج.



بصورة مكثّفة كما فعل بمقطوعته للغناء المفرد والكورال والأوركسترا «بطرس المتقلّب»[٨٧٦] (١٩١٢) والتى وضع لجزئها الثامن المسّمى «الليل» عنوانا يحدّد به صورته البنائية هو «الپاسكاليا»، وهو لحن تسير تنوعاته من فوقه ويكون عادة على صورة القرار الملحّ، ولا يشكّل اللحن الذى اختاره أية ميلودية تستسيغها الأذن أو يمكنها تتبّعها مع ما يصاحبها من تنوّعات، ثم هو يكررها بعد تغيير مقامها عن المقام الأصلى أو بعد قلب صورتها الميلودية أو بعد إنقاص عدد وحداتها الزمنية ثم مضاعفتها، الأمر الذى يُربك القدرة على استيعاب الموسيقى فإذا المستمع عاجز عن تمييز اللحن الأصلى وتنوعاته برغم الدقة التى دوّن بها المؤلف هذه الموسيقى. ومن هنا كانت ثورة شونبرج الموسيقية ثورة نظرية أكثر منها ثورة جمالية حتى اضطر بعض مَنْ حاولوا تطبيق نظرياته وأسلوبه إلى التخفيف من مبالغاته، بل لقد أعرض بعضهم عن طريقته إعراضا تاما مثل ألويس هابا التشيكوسلوڤاكى الذى كان قد بدأ بترسّم خطى

شونبرج ثم انتهى به الأمر إلى الاقتراب من كلاسيكية راڤيل المحدثة، بل إنه تجاوز ذلك بعودته إلى الهارمونية التقليدية القائمة على التوافق النغمى والبعيدة عن التنافر، كما هو الحال فى رباعيته السابعة [مصنف رقم ٧٣ للوتريات الذى كتبه بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٥١].

غير أن مؤلفات شونبرج المبكّرة التى كتبها قبل أن ينسلخ عن التأثير الڤاجنرى كانت بالغة الروعة شبيهة بقصائد ريتشارد شتراوس الموسيقية لاسيما عمليه الأساسيين أوراتوريو «أغانى قلعة جورّيه»(٨٧٧) الذى يجمع بين الغناء والإلقاء المنغّم (١٩٠٠) والقصيدة السيمفونية «ليلة التجلّى»(٨٧٨) التى صاغها أولاً (١٨٩٩) فى صورة السداسية الوترية ثم حوّلها فيما بعد إلى صيغة للأوركسترا الوترى الكامل (١٩١١) لتوافقه مع مثل هذا النوع من الموسيقى التصويرية التى تمثل وصفاً موسيقيًا لإحدى قصائد ريتشارد ديهميل (فقرة ١٧٠ من التسجيل الموسيقى)*:

يمضى عاشقان صوب أجمة موحشة

يسطع القمر على بلّوطها الباسق.

وتعترف الصبيّة لعاشقها بخيانتها إياه

فيخفّف عن ضميرها وطأة الشعور بالذنب قائلا :

انظرى إلى القمر..... يغمر بضيائه الكون بأسره.

يخوضان المياه الضحلة الباردة

تُدفئهما حرارة قلبيهما المتوهّجين.

يرتمى كلٌ منهما فى حضن الآخر،

وتختلط أنفاسهما فى قبلة.

وهكذا يغمر ضوء القمر السحرى العاشقين

وقد امتد تأليف أرنولد شونبرج لأغانى «قلعة جُورِّيه» الرفيعة من عام ١٩٠١ إلى عام ١٩١١، أى قرابة العقد الذى ظهرت فيه سيمفونية جوستاف مالر الرابعة وأوپرا توسكا لپوتشينى، والذى انتهى بظهور سيمفونية الألف [الثامنة] لمالر وطائر النار وپتروشكا لستراڤنسكى ودافنس وكلويه لموريس راڤيل وفارس الوردة لريتشارد شتراوس. ومع ذلك لم يحملْ النص الموسيقى للأغنية الجوريّة الرفيعة أى أثر

* نقلها إلى العربية بتصرّف صاحب هذه الدراسة.

من آثار ذلك العقْد باستثناء صدى واه لموسيقى شتراوس. وما من شك فى أن موسيقى هذه الأغانى الرفيعة تنحدر مَن موسيقى «تريستان وإيزولده» لريتشارد ڤاجنر، فهى موسيقى معبّرة عن نهايات العصر الرومانسى، غير أن شونبرج ما لبث أن انقلب إلى النقيض فتوصّل من خلال «اللامقامية»* إلى اكتشاف أسلوب الإثنى عشر بُعْدا كاملا الذى أصبح الطريق الفسيح أمام جيل المؤلفين الموسيقيين الذين خلَفوا شونبرج فى كافة أنحاء العالم كما قدمت.

ولقد استخدم شونبرج جبروت الموسيقى القوية التى اقتضتها موسيقى الأغانى الجوريّة (فقرة ١٧١ من التسجيل الموسيقى) لسرد قصة حب مشبوب فى إطار قالب شبيه بالأوراتوريو ـ ولعل هذا هو السبب فى نُدرة عزفها فى الحفلات الموسيقية ـ تدور بين ڤالدمار ملك الدنمرك والحسناء الشابة توڤيه. فيمتطى ڤالدمار صهوة جواده ليلا للقاء توڤيه فى قلعة جُوريه حيث يكرعان نشوة الحب بنهم، وإذا توڤيه تناجى ڤالدمار منشدة:

تلتقى عيناك بعينىّ فى شعاع حب
تنسدلُ بعدها الأجفان ..
وما تلبث كفّاى أن تذوبا فى كفّيك
حُضنك الآن دافىء...
كأنما تحوّل قُبلة تُضرم الرغبة
أكفّنا المتلاحمة لصيقةٌ بشفتي
شوّقٌ علىّ التنهّد،
وكأنما أنا على شفا موتٍ عذبٍ وشيك
وميضُ عينيك المُشعّ
سعير القبلة اللاهبة
ضوء النجوم الساطع يغمر الآفاق.
انظر...
هاهوذا يخبو مع تباشير بزوغ الفجر
وما يلبث حين يسجو الليلُ ثانية
أن يتجدّد

* Atonality التحرر من المقامية. نظام ثوري ابتكره أرنولد شونبرج لا يلتزم فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين والرومانسيين أو حتى الانطباعيين والعصريين الذين يلتزمون بشئ من المقامية الواضحة المعالم. ولكى يتحلل من المقامية جعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة، وصاغ مركّبات هارمونية كثيرة التنافر بعيدة كل البعد عن الهارمونية التقليدية [م.م.ث].

فينير الكونَ بأسره.
ما أقصر زمنَ مَواتنا
لكأنه غفوةٌ بارقةٌ مفعمةٌ بالأنفاس الواهنة
من الغسق إلى الغسق.
فإذا حان الصحو
تلاقت عيناك بعينىْ عروسك المليحة،
رافلةً فى جمال انتزعته من كفّ الموت.
ألا فلتصُبَّنّ النبيذَ ذهبىَّ الزَّبَد،
ولتَعُبَّ الكاس
نخبَ الموت الجليل
الباسم الباسل...
نحو القبر نمضى بنظرات جسورة مستبشرة.
أفليس موتُنا نشوةً؟
قُبْلَة!

ويجيبها ڤالدمار منشداً:

يا آسرِتَى.... ما أروعك!
كم أثريْتنى وملأتنى عزّة وشموخا.
أنا فى هوان فى غير رحابك.
خَلاَ من الهمّ قلبى.
روحى تحرّرت من أصفادها
سكينةٌ تغشّى جوانحى.
استرخى لُبِّى.
ما أغربَ هدأتَهُ.
تطوف على شفتّى همساتٌ توشك أن تعلو،
ثم ما تلبث أن تعود إلى قاع السكون.
وكأنما لا ينبض فى صدرى

سوى قلبِك أنت الأثير.
وكأنما أنفاسى أنا تتردّد فى صدرك أنت.
فكرى وفكرُك
يحلّقان...
يجولان سويًا
إخالهما السُّحبَ
ما تكاد تلتقى حتى تتمازج..
تتوحّد،
خالقة رؤى باهرة.
روحى تعبق بالسكينة.
أغوص بكيانى فى عيْنَيك
حسبى..
لا كلمة...
لا نأمة...

ويدهشنا أن هذه العواطف المحمومة كانت تختلط بشوق عارم إلى الموت، وإذا توفيه تلقى مصرعها بإيعاز من الملكة الغيور. وهنا يتطاول ڤالدمار على الآلهة متهما إياها بالظلم والقسوة. وعقابا له على تجديفه ترغمه الآلهة بعد موته على الركوض بجواده مع أتباعه فى الليل البهيم فيجفل الفلاحون. ثم ما تلبث ريح الصيف العاصفة أن تدفع بهؤلاء الفرسان الأشباح إلى قبورهم، وتدعو الإنسان والحيوان والأرض والبحار إلى التنعّم بالحياة ودفء الشمس.

وتنشد جوقات الكورال مجتمعة أغنية الختام:

تطلّعوا إلى إشراقة الشمس
تتلألأ فى السماء بخيوط الذهب.
تضىء المشرق بأحلام الصباح،
وتعرج باسمةً فوق أمواج الليل.
أعلا.. فأعلا
تزيّن جبينَها المتألّق
خصلاتُ الألقِ،
ذهبيةٌ مُرْسَلَةٌ...

وهذه القصة وإن بدت بدائية فمردّ ذلك إلى أن چنز پيتر چاكوبسن أول شعراء الدنمرك المحدثين قد كتبها حوالى عام ١٨٧٠ فاختلط الكثير من عناصرها مع بعضها البعض: تشوّف شاعر متيّم إلى الموت، وحساسية شاب حالم، وتمرّد على الآلهة، وامتثال إنسان متشائم للأقدار.

وقد ضم الأوركسترا الضخم الذى قام بعزف هذه الأغانى الرفيعة أربعة آلات فلوت وأربعة آلات پيكولو وخمسة آلات أوبوا وسبعة آلات كلارينيت وثلاثة آلات باسون وخمسة آلات كونتراباسون وعشرة آلات نفير وسبعة آلات ترومپيت وسبعة آلات ترومبون وأربعة آلات هارپ وأحد عشر آلة طرقية وسيليستا وعددا كبيرا من الآلات الوترية وخمسة مغنين منفردين وراو وثلاث مجموعات كورالية من الذكور وبضع مجموعات كورالية مختلطة. ولا ننكر أن ثمة مواضع فى النص الموسيقى اعتمدت أكثر ما اعتمدت على ضخامة هذا الحشد الهائل من الآلات والأصوات الآدمية، ولكنها مواضع قليلة بالمقارنة بالأجزاء التى استُخدم فيها الأوركسترا الضخم للتعبير الرقيق الحاذق عن الألوان النغمية كما هى الحال فى موسيقى مالر وريتشارد شتراوس وديبوسى. أما حضور ڤاجنر فنلمسه فى تقنية اللحن الدال «لايتموتيف» الذى استخدمه شونبرج فى بنائه الموسيقى خاصة أثناء الفواصل الموسيقية*، وقبل ذلك فى «الهارمونية» وفى الكروماتية** الشبيهه بكروماتية أوپرا تريستان وإيزولده. ولقد أدّى ثراء الانتقالات المقامية*** فى هذه الأغانى الرفيعة دورا هاما فى تغيير المزاج الصوتى لسريان اللحن مما أضفى إحساسا طاغيا بالشوق العارم.

ولعل شونبرج قد نظر إلى موسيقاه هذه فى أواخر أيامه بوصفها موسيقى عتيقة الأسلوب، غير أنها ماتزال تبدو لنا قمة من قمم الأسلوب الرومانسى بروعة تجسيدها لضياء القمر وإبراز حوارها الموسيقى للتأثير الدرامى. ومع طولها وازدحامها بالمواد الموسيقية فإنها تأسر المستمع ببساطة موسيقاها وبلاغتها وثراء تلويناتها الهارمونية واختلاجاتها الشعورية ووضوح منطقية صورها المتتابعة.

***

أنطوان ڤيبرن

وقد ترسّم موسيقيان من النمسا هما أنطون ڤون ڤيبرن(٨٧٩) وألبان بيرج(٨٨٠) خُطى شونبرج فى مجال الهارمونية وغَدَوَا ألمع تلاميذه، ثم تجاوزاه فى تطبيق نظريته حتى بات إنتاجهما أشد قرباً من

---

* Interludes الفواصل الموسيقية الأوركسترالية بين الأقسام الغنائية [م.م.ث].

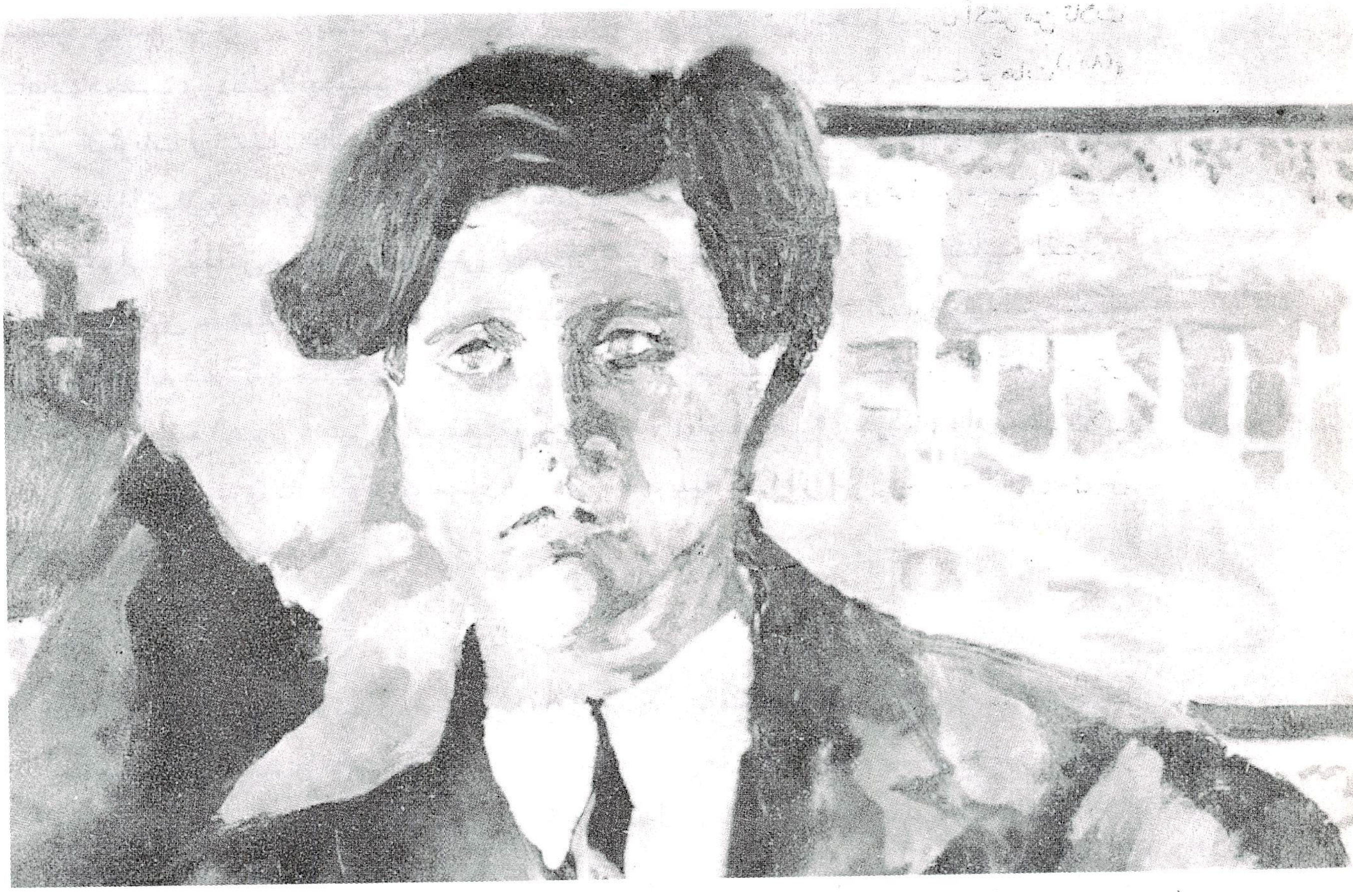
** Chromatic Chords التلوين باستخدام أنصاف الدرجات المتتالية لتلوين الجملة الموسيقية [م.م.ث].

*** Modulation الانتقال بين مقامات الموسيقي لنشر العديد من ألوان الطيف علي لوح المؤلّف الموسيقي في نظام هندسي تفرضه العلاقة بين بدايات المقامات المختلفة [م.م.ث].

المنطقية وأنصع جمالاً. ولا يستغرق الاستماع إلى كافة المؤلفات التى أبدعها ڤيبرن أكثر من ثلاث ساعات فحسب، وذلك لأنها تتميز بالإيجاز الشديد حتى أن مقطوعته الشهيرة بـ «ست تُرَّهات(٨٨١)» لرباعى الوتريات لا تتعدى دقائق ثلاثاً، كما أن مقطوعاته الثلاث «للتشيللو» تفوق مقطوعات الترّهات فى قصرها إذ تتراوح مدة عزف الواحدة منها بين بضع ثوان ودقيقة واحدة. وأبرز عناصر موسيقى ڤيبرن هى نبرات إيقاعها التى ما تكاد تظهر حتى تذوب فى ثنايا الموسيقى، وكذا ألحانها المتناهية القصر، وميلوديتها التى تشترك فى تشكيلها أنغامُ من مختلف الآلات، والمركّبات الهارمونية التى تشكّل مفرداتها طوابع صوتية مختلفة فإذا كل نغم من مفردات المركّب الهارمونى يُسند إلى آلة تختلف عن الأخرى فى الطابع الصوتى، غير أن الصفة الغالبة على هذه الموسيقى هى «التجريد». وإذا شئنا إطلاق اسم على موسيقى ڤيبرن كان الأوفق تسميتها بالموسيقى التجريدية(٨٨٣) على غرار المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية والمسرحية.

ألبان بيرج

وينتمى ألبان بيرج - رغم تتلمذه على شونبرج - إلى مجموعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقاهم خليطاً من أسلوب الماضى القديم والحاضر الجديد من أمثال مارتينو (لوحة ١٤٤) وڤون وليامز وأرتور هونيجير وسيرجيه بروكوفييف. وقد جاءت أعماله مختلفة عن أعمال أستاذه شونبرج وصديقه ڤيبرن كاختلاف بروكوفييف عن ستراڤنسكى وراڤيل عن ديبوسى، إذ قامت موسيقاه على الميلودية المبنية على أساس السلّم الموسيقى الدياتونى [الطبيعى غير الملون] المتبع فى الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية، كما احتفظ فى هارمونيته بالمركّبات الثلاثية المشتركة [أى قريبة الصلة فيما بينها] وشيّد منها مثل الكلاسيكيين إطارات قوية متينة استخدم معها أحياناً الطريقة الكروماتية*(٨٨٣) على غرار ڤاجنر. كما أنه أخذ الكثير عن باخ وعن الأغانى الشعبية وخاصة فى كونشيرتو الڤيولينه الذى كتبه عام ١٩٣٥(٨٨٤)، واستخدم عناصر موسيقى الچاز على نطاق واسع فى أوپراه «لولو» التى بدأ تأليفها عام ١٩٢٧ ولم يتمّه. وهكذا تميز بيرج عن شونبرج وڤيبرن بهذا الاختلاف الواضح فى الأصول الفنية لأسلوب الكتابة، وبتباين شخصيته عنهما. وكان من الطبيعى أن يوظف قدراته الإبداعية لبناء الصورة الموسيقية وهو المحافظ على المقامية فى موسيقاه. وقد سخّر كل حصيلته من العناصر الموسيقية القديمة والجديدة فى خدمة النموذج الدرامى الذى ابتكره وسماه «الدراما السيمفونية» وهو ما نتبينه فى أوپراه «ڤوتسيك(٨٨٥)» التى أعدُّها أهمّ - ولا أقول أجمل - أوپرات القرن العشرين، والتى تسترعى الانتباه باختيارها لنص مسرحية أحد أبرز كتّاب المسرح وهو «چورچ بوخنر». وتروى الأوپرا فى ستة وعشرين مشهداً قصيراً قصة جندى فقير من أدنى الطبقات الاجتماعية عاش عيشة الضنّك، ولم يخلّف وراءه إلا الشقاء والبؤس. وهى فكرة واقعية تختلف عن واقعية شونبرج إذ هى واقعية راقية يدعونها أحياناً «الواقعية التعبيرية». وتتوالى مشاهد هذه



(لوحة ١٤٤) ألبان بيرج.

القصة مركّزة سريعة بعضها إثر بعض، يصوّر كل منها لحظة أساسية من اللحظات الدرامية إلى أن تتعانق جميعاً فى أسلوب تعبيرى محكم. وقد ضمّن كراستها الموسيقية نصوصاً تؤدَّى بأسلوب غنائى غريب يجمع بين الإنشاد نصف الغنائى ونصف الكلامى على نهج أستاذه شونبرج.

ويتضح ميل بيرج إلى استخدام الوسائل القديمة والحديثة فى جمعه بين أوركسترا ڤاجنر وريتشارد شتراوس وبين آلات النفخ العسكرية التي يضعها وراء المسرح أو أعلاه، بل إنه يضع الكلارينيت والهارمونيكا والأكورديون والجيتار فى أيدى الفرقة الموسيقية التى تعزف فى منظر «الحانة» (فقرة ١٧٢ من التسجيل الموسيقى). واستطاع الأوركسترا فى هذه الأوپرا أن يقدم لحظات من دقة الأداء الرفيع التى تفوق كل الحدود فى قوة التعبير الموسيقى. وقد خطر لبيرج أن يضمّن أوپراه هذه بعض نماذج الموسيقى السيمفونية الخالصة التى عادة ما تُعزف فى الحفلات الموسيقية مثل «الروندو» و«الپاسكاليا»، دون أن يقصد بها أن تكون فواصل موسيقية بل أن تكون وثيقة الصلة بالسياق الموسيقى للأوپرا التى تفرض نفسها كجميع نماذج الأوپرا بفضل قوتها الدرامية وموسيقاها التى تدعم هذه القوة الدرامية وتساندها.

وتصور دراما «ڤوتسيك» جنديا جاهلاً مسلوب الإرادة خادماً لضابطه، ولُعبة فى يد طبيب الكتيبة غير الأمين. وقد وقع ڤوتسيك فى عشق ماريا وأنجب منها طفلاً وظل يقدم لها كل ما يجنيه، غير أنها ما لبثت أن سئمت حدّة طباعه ووقعت فى غرام لاعب العصا [الدبّوس] الطويل المزوّق الذى يتصدر الفرقة الموسيقية العسكرية حين رأته يسير مختالا به، وهو ما أثار ڤوتسيك، فانطلق إلى غريمه ليثأر منه، غير أن غريمه كان يفوقه قوة فانهال عليه ضربا حتى أفقده الوعى. وقد أثار هذا الموقف سخرية ماريا فى البداية لكنها ما لبثت أن ندمت على سلوكها، لكن الفرصة كانت قد أفلتت. فلا يكاد يراها ڤوتسيك فى مكان ناء على مقربة من البحيرة حتى يذبحها ثم يصيبه الذهول فيهذى ويناجى شبحها الذى يتراءى له، وينتهى بالموت غرقاً بعد أن يلقى بنفسه فى البحيرة. ثم يظهر ابنه من ماريا فى المنظر الختامى يلهو بحصانه الخشبى غير عابئ بالصبية الذين يحدثونه عن وفاة أمه بعد رؤيتهم جثتها. وقد قصد بيرج بتقديم هذا الصّبى الذى يمثل دور الساذج الذى يسخر منه الآخرون أن يخرج عن الأحداث الدرامية فى المسرحية ويتوجّه - كما قال فى إحدى محاضراته - إلى الجمهور الذى يخاطب فيه البشرية بأسرها. وأكد بيرج هذا المعنى بإعادة عرض جميع الألحان المرتبطة بشخصية ڤوتسيك بعد صياغتها فى جمل من مقام رى الصغير، ثم تنميتها من خلال التحويرات المقامية المحكمة حتى تبلغ ذروة مغزاها الموسيقى كلون من التلخيص الختامى، وهو النهج الذى استحقت من أجله موسيقى «ڤوتسيك» اسم «الدراما الموسيقية».

ولقد أتيح لى مشاهدة عرض أوپرا ڤوتسيك فى مهرجان سالزبورج عام ١٩٧١ وقد أخرجها جوستاف زيلتر بأسلوب حديث نابع من مقومات الثورة الصناعية ومرتبط بها أوثق ارتباط، فيقدم ڤوتسيك فى إطار حضرى حائر ما بين سمات مجتمع القرن الثامن عشر حين كتب چورچ بوخنر قصة الأوپرا (١٧٣٠) وسمات القرن العشرين حين صاغ ألبان بيرج موسيقاها (١٩٢٥). وفى هذا الإخراج العصرى يتجسد ڤوتسيك جنديّا معاصراً يعيش فى ظل مداخن المصانع والأبنية الحديثة الشاهقة التى تحجب السماء وتشيع القتامة والاكتئاب فالمصانع هى المصانع فى كل مكان وزمان. كذلك الثكنات بدت دون شخصية مميزة بديكوراتها ذات اللون الرمادى المتجانس الذى لا تتخلله سوى فتحات ضيقة بشكل عيون مُراقِبة راصدة.

لقد نجح المخرج فى تقديم ڤوتسيك فى شخصية إنسان عادى شبيه بملايين البشر الذين يطحنهم ما يحيط بهم من مؤثرات رمز إليها باللون الرمادى المتجانس، فالمبانى كلها عيون ترقبه حيثما يروح ويغدو أثناء حياته اليومية العادية، والتمثال القائم فى الميدان رمز للسلطة يمدّ ذراعه مبسوطة وكأنه عل أهبة الاستعداد لخنق ڤوتسيك إذا انحرف أو حاد عن السبيل. وتمتد شواهد التلوث الحضرى إلى الحقول

حيث يحطّب ڤوتسيك فيبدو الحقل عقيماً مجدباً. مثل هذه البيئة القاسية الخشنة لا يمكن أن تتيح للشخصيةالازدهار أو النهوض. ومن هنا لا يكون أمام ڤوتسيك إلا الضياع فى حب ماريا وابنه قاطعا كل صلة بالعالم الخارجى ساعة أو بعض ساعة. وما إن تتكاتف الظروف الخارجية لحرمانه من هذه المتعة الموقوتة حتى يفقد ڤوتسيك رشده وينقلب مجنوناً ثائراً كاسراً بعد أن تنهش الغيرة قلبه ولا يبقى له بعدُ ما يعيش من أجله، فهو جندى هُتكت كرامته.

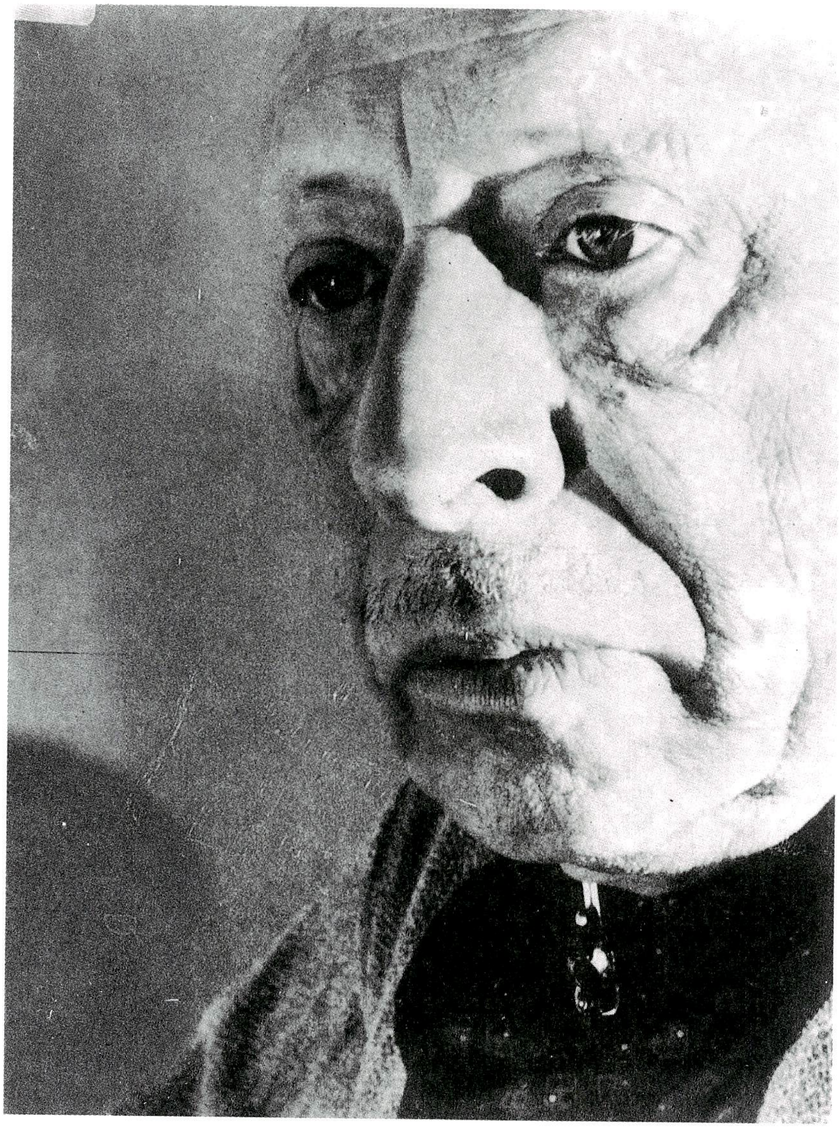
لقد كان أداء دور ڤوتسيك رائعاً وأدّى المغنى بصوته وإيماءاته دوراً جوهريا فى دعم نظرة المخرج لهذه الشخصية التى تظلّ شخصية بسيطة فاضلة إلى أن يتهيأ لها من الشبّهات ما يجعل منها القاضى والجلاد فى آن، فينفّذ شرعته التى ارتضاها. وهو فى ذلك - تضامناً مع المخرج - يتجاهل ما طالب به بيرج عند تنفيذ أوپراه بألاّ ينشغل أى فرد فى هذه الأوپرا بأى شىء غير الأوپرا ذاتها التى تتطلع إلى أبعاد تتجاوز الأبعاد الشخصية أو مصير الفرد ذاته. غير أنه - والحق يقال - هناك الكثير الذى يمكن أن يقال إنصافاً للفرد فى أوپرا ڤوتسيك وتغليباً له على الرمز الكامن فى ذهن بيرج عن هذا الشخصية. ولقد تميز عرض أوپرا ڤوتسيك فى مهرجان سالزبورج بالغناء الراقى الرائع، وقاد الأوپرا في مهرجان سالزبورج المايسترو العالمى كارل بيم الذى أضفى على النص الموسيقى روحاً رومانسية فياضةً، ولم يتخلل العرض سوى استراحة واحدة بعد الفصل الثانى جرياً على التقليد الذى نشأ عند عرضها الأول فى برلين بقيادة كيپر ثم فى باريس بقيادة پيير بوليز.

روسيا فى القرن العشرين

ستراڤنسكى

يعدّ ستراڤنسكى(٨٨٦) أهم موسيقى ظهر فى القرن العشرين شق طريقه فى اتجاه عصرى مخالف لاتجاه ديبوسى، واستمر حتى وفاته فى سن التاسعة والثمانين يقدم كل عام عملاً موسيقيا يثير دهشة أصدقائه وخصومه على السواء. ومنذ ظهرت أعماله الموسيقية الثلاثة لباليهات «طائر النار» (١٩١٠) «وپتروشكا» (١٩١١) «وطقوس الربيع» (١٩١٣) وهى تنافس أشهر السيمفونيات الكلاسيكية فى الحفلات الموسيقية رغم ثوريتها بالنسبة لموسيقى القرن الماضى. ومع تنوع أسلوبه الموسيقى وتقلّب نزعاته فإنه يعكس مع ذلك مهارة فائقة وخبرة واسعة بأصول الصنعة. وإذ كان من المتعذر تتبع خطوات نموه وتطوره منذ البداية حتى بلوغه القمة فإن أسلم وسيلة لدراسة مؤلفاته العديدة هو استشعار بعض أوجه الشبه فى إنتاجه خلال فترة زمنية معينة من فترات حياته الفنية التى يمكن حصرها فى ثلاث مراحل:

(لوحة ١٤٥) ستراڤنسكى.



المرحلة الأولى: من بداية حياته الفنية حتى عام ١٩٢٣.

المرحلة الثانية: من بداية عام ١٩٢٤ حتى تأليف «مسيرة الماجن»(٨٨٧) عام ١٩٥١.

المرحلة الثالثة: منذ عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧١.

ولا يجوز أن نُغفل مع هذا التقسيم أنه كان كثير التقلب والتردد بين مختلف الاتجاهات حتى لنراه يعود خلال المرحلتين الأخيرتين إلى الكلاسيكية المحدثة، ثم يرجع إلى عهده الثورى الأول، ثم يرتد عنه، وهكذا.

وتشمل المرحلة الأولى من تاريخ ستراڤنسكى الفنى أهم مؤلفاته التى أقامت مجد الباليه الروسى فى أوربا وأعلت من شأن أسلوبه الثورى وخاصة إيقاعه المركّب من صور إيقاعية مختلفة النبرات متحرّرة

من جميع القواعد التى كانت موضع الدراسة والتطبيق فى حقل الموسيقى قبله. فلقد أثارت موسيقى «طقوس الربيع» ضجة كبرى منذ بدأ الإعداد لتقديم فرقة الباليه الروسى التى كان يديرها «دياجيليف» فى باريس عام ١٩١٣، وادّعى البعض أنها شديدة التعقيد، وذلك لحاجتها إلى مجموعة من العازفين والراقصين المهرة، وإلى تدريب طويل متواصل نظراً لخروج المؤلف على جميع الأشكال المألوفة، لاسيما التغيّر الدائم فى أوزانها فى الوقت الذى كانت تنبنى فيه موسيقى الماضى على ميزان واحد لا يتغير إلا فى النادر. ومع هذا فقد تزايدت حماسة المشاهدين، وإذا هى تنتقل من حفلات الباليه إلى حفلات الكونسير، وأصبح تقديم أى أوركسترا سيمفونى لها بمثابة شهادة بتفوقه الفنى فى الأداء. وما من شك فى أن أنصارها وأعداءها قد غالوا على السواء، ذلك أنها تتضمن أجزاء بدائية قد تصيب المستمع

(لوحة ١٤٦)
ستراڤنسكى.



بالدّوار، إلى جوار أجزاء تعدّ آية من آيات الجمال الرائع الفريد. ومع أنها تمثل تطوراً منطقيّاً لأسلوب ستراڤنسكى منذ «طائر النار» و«پتروشكا» فإنها نابعة منهما مباشرة، بل هى تتضمن جزءاً يكاد يكون منقولاً حرفيا من موسيقى الساحر كاستشى فى «طائر النار». وقد لجأ ستراڤنسكى فيها إلى الوسائل الكونتراپنطية إلى جانب الصور الإيقاعية الجبارة التى تبدو وكأنها صدمات مباغتة أو ثورة غضب عارمة يتجلّى فيها أثر التكثيف. ولا شك أنه وضع موسيقاها التى تنفرد بكيان ذاتى فى دقة مستفيضة مدركا



(لوحة ١٤٧) ستراڤنسكى بريشة پيكاسو

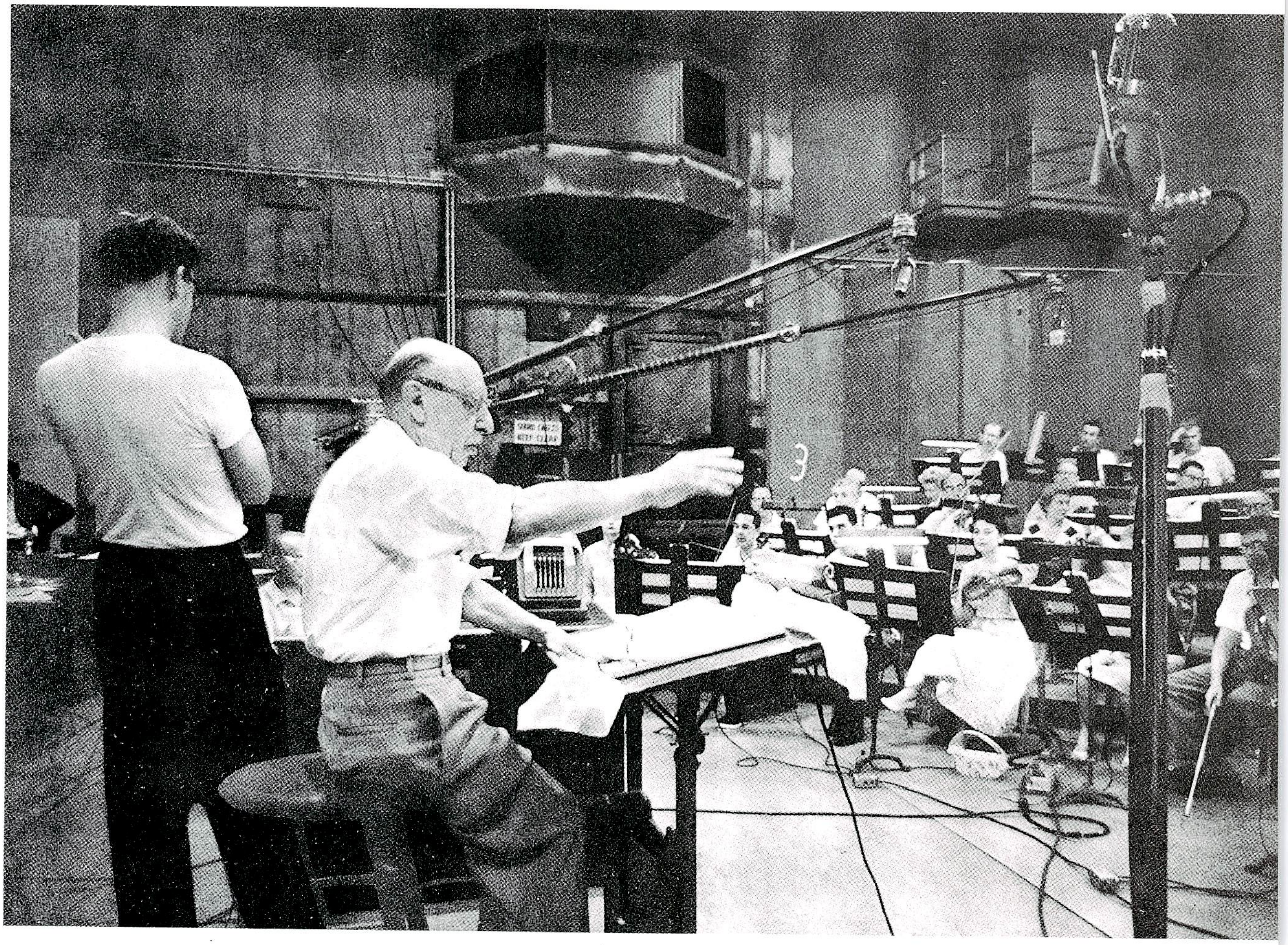
الطاقات الضخمة للأوركسترا الكبير . وكم أكد ستراڤنسكى نفسه فى مناسبات عدة أن «طقوس الربيع» ليست مجرد موسيقى لمصاحبة الباليه، بل إن الباليه ذاته هو مصاحبة توضيحية للموسيقى أو نوع من الإخراج المسرحى لها حيث يقوم الرقص بوصف المضمون العام لكراستها الموسيقية (لوحات ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨).

ويبدأ المشهد الأول برقص الفتيان والفتيات خلال فصل الربيع ، يتلوه أحد الطقوس البدائية بإيقاع رقص فطرى يعتمد على دبيب قوى . ويلى اختطاف إحدى الفتيات رقصات الربيع الدائرية وعروض المباريات بين المدن المتنافسة التى تنتهى بسجود أحد الشيوخ المشاركين فى الحفل على الأرض وتقبيلها .

ويبدأ المشهد الثانى - بعد تصدير موسيقى بعنوان «الليلة الوثنية» - بالتمهيد لتقديم ضحية بشرية قرباناً للربيع وفق التقليد الوثنى القديم ، فيجرى اختيار الضحية التى تتلقى طقوس التكريم المألوفة فتعلو صيحات الابتهال إلى الأسلاف حتى تتقدم الفتاة المصطفاة لترقص إلى أن تهوى صريعة من فرط الإعياء .

وسواء صيغت موسيقى طقوس الربيع أولاً ثم صُمِّمت لها رقصات الباليه أو صيغت بعدها فهى قبل كل شىء موسيقى تصويرية تتبع برنامجاً محدداً كما أوضح ستراڤنسكى نفسه بكراستها الموسيقية ، فهى ليست عملاً من صميم الموسيقى المطلقة مثل كونشيرتو باخ من مقام صول صغير الذى كُتب فى الأصل للپيانو والأوركسترا الوترى ثم قام أحد مصمّمى رقصات الباليه بوضع رقصات له ، بل إن «طقوس الربيع» هى قصيد سيمفونى كبير يصور برنامجاً شغل ذهن ستراڤنسكى طويلا ، وقد اعترف هو نفسه إلى أنه قد راودته من قبل فكرة اللحن الأساسى الذى يمثل نسيج موسيقى طقوس الربيع بوصفه أحد الألحان الروسية فى عهد الوثنية السحيق .

وليس هناك شك فى السمة الروسية الخالصة لجميع ألحان ستراڤنسكى ، وهى السمة الملحوظة أيضا فى ألحان موسّورسكى وبورودين وريمسكى كورساكوف مؤسسى الاتجاه القومى فى الموسيقى الروسية وأضرابهم من المؤلفين الموهوبين ، بل إن أصالته بلغت حداً لم ينجح معه فى كبح جماح ألحانه الروسية من التدفق حين أراد تجربة الكتابة بأسلوب شونبرج الهارمونى فى سنيه الأخيرة . كذلك برزت هذه السمة الروسية فى التنوعات التى أجراها ستراڤنسكى على لحن مستعار من پيرجوليزى الإيطالى بعنوان «پولتشنيلا»[٨٨٨] (١٩٢٠) . وما أشبهه فى هذا بريمسكى كورساكوف عندما ألف موسيقى إسپانية فى متتاليته الأوركسترالية المسمّاة سماها «النزوات الإسپانية» فإذا اللكنة الروسية تتجلّى فى موسيقاه الإسپانية .



(لوحة ١٤٨) ستراڤنسكى المؤلف القائد.

لقد ظفرت موسيقى «طقوس الربيع» بمكانتها البارزة لا بين أعمال ستراڤنسكى الموسيقية وحسب بل بين الأعمال الموسيقية العصرية كلها بفضل طاقتها الهائلة التى لم يسبقها ولم يلحق بها نظير، فلم يحدث أن قدم الأوركسترا موسيقى بمثل هذا الشموخ الرنان الهائل وهذه القوة الإيقاعية الجبارة التى قدمها أوركسترا ستراڤنسكى فى «طقوس الربيع» (فقرة ١٧٣ من التسجيل الموسيقى).

وحتى وفاة ستراڤنسكى فى التاسعة والثمانين، ورغم قلة الإثارة التى كانت تثيرها مبتكراته فى بداية القرن، طلع علينا بمؤلفات جديدة تكشف عن تقلّب عصريته بين عدة اتجاهات وكأنه حتى قرب نهاية حياته لم يقل بعد كلمته الأخيرة فى الموسيقى. وقد احتفل عام ١٩٦٢ بعيد ميلاده الثمانين فى مدينة هامبورج حيث شهد إخراج الباليه «أجون» أى مباراة أو اصطراع أو محاجة(٩٥٤) الذى كتب موسيقاه بين عامى ١٩٥٤ و١٩٥٧، وزار بعد ذلك موسكو ولينينجراد للمرة الأولى منذ الثورة الروسية، حتى إذا عاد من رحلاته بدأ يكتب «كانتاتا» لنصوص عبرية باسم «إبراهيم وإسحاق»، فى الوقت الذى أنجز فيه شوستاكوڤتش سيمفونيته الرابعة عشرة وإن لم تضف جديداً يبزّ ما ورد بسيمفونياته الأولى والخامسة والسابعة.

پروكوفييف

ويتألق بعد ستراڤنسكى من الموسيقيين الروس الذين تخطت أعمالهم حدود روسيا وطافت العالم بأسره خلال القرن العشرين اسم سيرجيه پروكوفييف (لوحة ١٤٩) (١٨٩١ - ١٩٥٣) الذى يعدّ أفضل مؤلف فى القرن العشرين حافظ على تقاليد السيمفونية والكونشرتو، وكان إسهامه فى هذا المجال أكبر وأهم من ستراڤنسكى الذى تفوقت مؤلفاته للباليه على مؤلفاته الآخرى. وليس معنى محافظة پروكوفييف على تقاليد السيمفونية الكلاسيكية أنه كان كلاسيكيًا بحتا فقد كانت له لمحات أسلوبية فى بناء الهارمونية على جانب كبير من الطرافة فى سيمفونيته الأولى التى سماها «السيمفونية الكلاسيكية» والتى كتبها وهو فى الخامسة والعشرين من عمره بين عام ١٩١٥، ١٩١٧ حين ظهرت موسيقى الجلبة فى

(لوحة ١٤٩)
بروكوفييف.



روما بفضل انتشار مذهب «الدادية» و«المستقبلية» وقام الشاعر ڤلاديمير مايكوڤسكى بمحاولة للجمع بين المستقبلية والماركسية، فتعمّد پروكوفيڤ السخرية من أصحاب هذين المذهبين ومن شايعوهم بكتابة السيمفونية الكلاسيكية للرد على دعاة موسيقى الجلبة دون الميلودية مثل قصيدة أرتورهونيجر السيمفونية «پاسيفيك ٢٣١»[٨٨٩] التى تحاكى صوت قاطرة بخارية اشتهرت بسرعتها عام ١٩١٥[٨٩٠] ومثل قصيدة «مصنع الحديد» لموسولوف. وتتجلى فى سيمفونية پروكوفييڤ الكلاسيكية كل قسمات أسلوبه فى الميلودية البسيطة القريبة من الفطرة، ثم التجانه إلى الهارمونية المتنافرة فى بعض المواضع والإعلاء من شأن الإيقاع حتى لا تكاد تخلو موسيقاه منه. تلك هى الملامح التى نتبينها فى الجزء الثالث من سيمفونيته الكلاسيكية المعروف باسم «رقصة الجاڤوت» (فقرة ١٧٤ من التسجيل الموسيقى).

وكتب پروكوفييڤ سبع سيمفونيات لم تشتهر منها غير الأولى والخامسة وإن عُزفت السابعة بين الفينة والأخرى، كما كتب للپيانو سبعة كونشرتات لم يشتهر منها غير الثالث، وكتب كونشرتو للڤيولينه وآخر للتشيللو قلّما يُعزفان. وقد أثبت الناقد الروسى نستييڤ وجود ملامح أسلوب پروكوفييڤ حتى فى أبسط ألحانه الأولى، فإذا هو يقتطف من أوپراه غير المشهورة «المارد» (١٩٠٠) لحناً مسرحياً يسير من فوق قرار متكرر فى شكل المصاحبة لصورة المارش ليدلّل على أنه ينطوى - رغم سذاجة طابعه - على لمحات من أسلوب پروكوفييڤ، تتمثل فى قوة الآثار التعبيرية المنبعثة منه، وفى التعارض الحاد فى مبناه، وفى محاكاة الأصوات الطبيعية، بل إن إيقاع المارش نفسه هو أحد مميزات ميلوديات پروكوفييڤ الشائعة فى مؤلفاته الموسيقية.

أما أوپراه «مادالينا» (١٩١١ - ١٩١٣) فقد خلت من الألحان المسرحية حتى بدت جافة عقيمة لقيامها أساساً على الإلقاء المنغّم، كما لم تشتمل إلا على ميلودية وحيدة تتمثل فى إنشاد كورالى من ملاّحى الجندول خلف الكواليس. وتكاد أوپرا «المقامر» هى الأخرى تقوم على الحوار الكلامى المنثور دون أن تشتمل على لحن مسرحى واحد أو إنشاد كورالى أو حتى غناء لمجموعة صغيرة من المغنين. وقد كان من العسير وضع كلمات غنائية لها لتعقّد إطارها الهارمونى المتنافر الأنغام - الذى استخدمه پروكوفييڤ فى تصوير الشخصيات الشريرة. وبهذا اعتمدت الأوپرا على الحوار المسرحى العادى أكثر من اعتمادها على الغناء، كما كانت اللحظات النادرة التى لجأ فيها پروكوفييڤ إلى الميلودية بالغة الاقتضاب.

وتشتمل أوپرا «حُب البرتقالات الثلاثة» التى كتبها بين عامى (١٩١٧ - ١٩١٩) وفق نصوص ملهاة أعدّها جوتسى[٨٩١] فى القرن الثامن عشر على مارش ومقطوعة خفيفة «سكرتسو» نالت شهرة واسعة

فى برامج حفلات الموسيقى السيمفونية. وقد راعى پروكوفييف الذوق الأمريكى فى هذه الأوپرا التى أخرجتها «مارى جاردن» بشيكاغو، واختار لها لغة موسيقية أبسط من لغة أوپراه «المقامر» - حسبما ذكر هو فى مذكراته الشخصية - باستثناء الجزئين اللذين يُعزفان الآن فى الحفلات الموسيقية وبعض مقطوعات الرقص ذات الميلوديات غير المتدفقة والمكونة من فقرات قصيرة متتالية تتخللها فواصل.

وجاءت أولى أوپراته السوڤييتية سنة ١٩٣٩ فى صورة مشجاة «ميلودراما» واقعية تعرض الحياة بحلوها ومرّها وجمالها وقبحها وسموها وحقارتها عل نهج أوپرات پوتشينى وماسكانى وليونكاڤاللو، وبطلها «سيمون كوتكو» هو شخصية الجندى الأوكرايينى الذى عاد من ساحة القتال إلى صفوف الثورة، وكان عليه أن يفوز بعروسه وأن يحبط فى الوقت نفسه مؤامرات أبيها ضد الثورة. ويمتدح الناقد نستييف الأجزاء المنطوية على الميلوديات الجميلة التى تشمل ألحاناً كورالية أوكرانية فولكلورية وخاصة الأغانى الثنائية التى تدور بين العاشقين وإن انتقد المسار الميلودى لتلك الألحان. كذلك أبدى إعجابه بغلبة الإلقاء المنغّم على الألحان، غير أن أمله خاب مع ختام الأوپرا إذ كان يؤثر انتهاءها بما يوحى بالبطولة والوطنية اللتين كان يقتضيهما الحدث الدرامى بدلاً من ختامها الفاتر.

وتضم آخر أوپراته «الحرب والسلام» (١٩٤٢) جميع أنواع الميلودية، بينما يرى العديد من النقاد انطواء أوپراه السابقة «الرجل الحقيقى» على ثراء فى الميلودية تركزت فى دراما أضيق حدوداً من أوپرا «الحرب والسلام». وقد أدان اتحاد المؤلفين السوڤييت أوپرا «الرجل الحقيقى» حين أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى عام ١٩٤٨ حكمها على پروكوفييف متهمة إياه بالانحراف عن الأساليب الفنية الجديرة بالشعب السوڤييتى وبخروجه باتجاهات معادية للديمقراطية فى أسلوبه الموسيقى! غير أن اللجنة المركزية عادت فسحبت قرارها وسمحت بإخراجها، واقترح بعض المعجبين بپروكوفييف اعتبارها نموذجاً «للواقعية الاشتراكية»، وهو ما يثبت عدم جدية مثل هذه الأحكام السلطوية المتسرعة البعيدة عن الموضوعية.

***

وكان الحزب الشيوعى السوڤييتى قد أصدر قراراً عام ١٩٤٨ بإدانة عملين موسيقيين عدّهما ستالين معادين للثورة هما أوپرا «الصداقة العظمى» لموراديللى وأوپرا «ليدى مكبث من متسنسك» لشوستاكوڤيتش. ثم كان أن قام اتحاد المؤلفين السوڤييت إثر صدور هذا القرار بحملة واسعة ضد عدد آخر من المؤلفين من بينهم پروكوفييف الذى اتهموه بالانحراف عن الموسيقى السوڤييتية لتجنّبه الميلودية، ورأوا فى مقطوعته الشهيرة للأطفال «بطرس والذئب» (١٩٣٦) «نوعاً من فضلات الموسيقى»! وقد حال مرض پروكوفييف بينه وبين المثول أمام اتحاد المؤلفين للدفاع عن نفسه غير أنه اضطر إلى كتابة رسالة يعترف فيها باحتمال تأثره بأساليب الغرب متعهدا بتنفيذ توصيات الحزب بإثراء الميلوديات والمقامات وتغليب الألحان المسرحية على الإلقاء المنغّم فى كتابة الأوپرا. أتراه كان بوسعه الوفاء بمثل هذا الوعد بعد

أن شرح وجهة نظره فى نهاية رسالته للاتحاد قائلاً «لقد كنت موضع نقد مستديم لتفضيلى الإلقاء المنغّم على الألحان المسرحية، لكننى هكذا أحب المسرح، وأعتقد أن من حق جمهور الأوبرا أن يتوقع انطباعات مرئية إلى جانب المتعة السمعية، وإلا لآثر الاختلاف إلى حفل موسيقى على المجئ لمشاهدة الأوبرا»(٨٩٢) .

وكان بروكوفييف قد كتب الموسيقى لبعض عروض للباليه قبل قرار عام ١٩٤٨ يتميز من بينها باليه «روميو وجولييت» و«سندريللا» وتألق منها جميعاً باليه «زهرة من حجر» الذى كتبه عام ١٩٤٨ - ١٩٥٠، وهو يفصح عن مقومات شخصيته أكثر من أى باليه آخر من أعمال الباليه، وقد صور فيه شخصية فنان تشكيلى خزّاف [ولعله الفنان الوحيد بين الشخصيات التى تناولها] يهجر قريته وخطيبته ومعلمه الشيخ الحكيم، ويرحل باحثاً عن زهرة أسطورية من حجر يتوّج بها جمال فنه. ويروّع القرية أثناء غيابه دجّال يثير الذعر فى نفس خطيبة الفنان الذى سرعان ما يعود حاملاً إناء زهور إلى سوق القرية، ويلتقى بعروسه سعيداً ثم ينتقم من الدجال مستعيناً بـ «سيدة جبل النحاس» الأسطورية. وتبدو روعة موسيقى بروكوفييف ووحدتها المتسقة فى تصوير جمال الحب وقبح الشر وفى الرقصات الفولكلورية فى سوق القرية.

كذلك ارتفع بروكوفييف بفن الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية حين وضع موسيقى دُرّتى المخرج العبقرى أيزنشتاين، وهما فيلم «ألكسندر نفسكى» وفيلم «إيڤان الرهيب» فإذا هذه الموسيقى تسهم بقدر كبير فى المجد الذى ظفر به أيزنشتاين، كما غدت موسيقى الفيلمين متعة عشاق الموسيقى فى حفلات الكونسير.

وقد أثبتت التقاليد الموسيقية فى الاتحاد السوفييتى السابق قدرتها على البقاء والتطور رغم التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الهائلة التى طرأت عليه والتى لم يسبق لها مثيل فى العالم كله. وقد حاول بعض الموسيقيين فى العشرينات تنحية تقاليد السيمفونية وموسيقى الحجرة بوصفها من مخلفات الثقافة البرجوازية، مقترحين استحداث تقاليد پروليتارية تقوم عل الأغانى الشعبية، فى حين حاول غيرهم إبداع نوع من التأليف الموسيقى المتحرر من القواعد القديمة لاسيما المقامات والسلالم التقليدية أى الالتزام بأساس السلّم وقواعد الانتقال منه وإليه، والاتجاه إلى تجارب مثل تجارب كسور الأبعاد الموسيقية الدقيقة(٨٩٣) التى تشتمل على ربع المقام وثُمنه التى نادى بها «هابا» التشيكى، ومثل تجارب العزف على الآلات الموسيقية الإلكترونية. ومع هذا فقد سادت المحافظة على التقاليد الكلاسيكية بصفة عامة، ولعل الفضل فى ذلك يرجع لولع لينين بموسيقى بيتهوڤن حتى اعترف بعض الكتاب السوڤييت بأن التقاليد الكلاسيكية ليست إلا تراثاً للبْشرية بأسرها وأن واجب الفنانين فى المجتمع الشيوعى هو المحافظة عليه وإثرائه. غير أن الاتحاد السوڤييتى ما لبث أن انحرف عن هذا الاتجاه خلال عهد ستالين

الذى اشتهر بتعصّبه القومي مما دفع الموسيقيين السوڤييت إلى المغالاة فى إعلاء شأن المؤلفين الروس أمثال جلينكا وتشايكوڤسكى وريمسكى كورساكوف وإن وضعوهم فى المرتبة التالية لمرتبة بيتهوڤن إلا أنهم أولوهم اهتماماً أكبر مما أولوه ڤاجنر وبرامز وديبوسى ومعاصريهم من موسيقيىّ البلاد غير الاشتراكية، وقد ساعد ذلك كله على استمرارية تقاليد القرن التاسع عشر الموسيقية وانطفاء جذوة اتجاهات القرن العشرين.

مياسكوڤسكى

ونشأ نيكولاى مياسكوڤسكى (١٨٨١-١٩٥٠) وسط هذا المناخ فإذا هو يقدم أعمالاً موسيقية تقوم على التقاليد الأكاديمية الكلاسيكية التى ورثها عن ريمسكى-كورساكوف وليادوف[٨٩٤] وجلازونوف، ولكنها تضم بالإضافة إلى ذلك عناصر تقدمية وأغانى فولكلورية ولم يبغ بهذا الدخول فى عداد المعتدلين الذين يقفون فى مفترق الطرق بين التقليدية والتقدمية، وإنما كان صادقاً فى سعيه إلى إيجاد المقابل الموسيقى العصرى لسيمفونيات بيتهوڤن، فكتب سبعة وعشرين سيمفونية فى محاولته البحث عن هذا المقابل، وتعد السيمفونية الحادية والعشرين (١٩٤٠) أفضلها جميعاً، كما كتب ثلاث عشرة رباعية وترية وتسع صوناتات للپيانو وبعض أعمال أخرى صغيرة.

خاتشاتوريان

وقد تتلمذ على مياسكوڤسكى جيل من المؤلفين مثل خاتشاتوريان (١٩٠٣-) الذى أخذ عنه الاعتماد على الألحان الفولكلورية وإن بقى أسيراً لإطار الفولكلورية الأرمنية، واشتهرت له خارج روسيا أربعة مؤلفات هى كونشيرتو الپيانو والأوركسترا، وكونشيرتو الڤيولينه والأوركسترا، وموسيقى باليه جايانيه (فقرة ١٧٥ من التسجيل الموسيقى) وباليه «سپارتاكوس». وعلى غرار زميله شوستاكوڤيتش هجر نهج أستاذه مياسكوڤسكى متجهاً إلى التقدمية العصرية.

وتدور قصة باليه «جايانيه» بإحدى المزارع الجماعية فى «أرمينيا» مستعرضة شجون أهل المزرعة وهمومهم وأحلامهم. ويجتذبنا الباليه بموسيقاه ذات التلوينات الأوركسترالية البديعة، كما ينطوى على مجموعة من الرقصات الرائعة المتتالية التى تجمع بين رقصات بطيئة الحركة تقوم على ألحان شرقية شجية مثل رقصات «جنى القطن» و«عائشة» و«المهد» و«العجائز» وبين رقصة حربية كردية ذات حركات نزقة ملحاحة يؤديها الفرسان الأكراد شاهرو السيوف وهم يتحفّزون للانطلاق إلى ساحة القتال. وتبُرز الطبول إيقاع الحركة السريع المتقطّع الذى تتواكب معه ميلودية فى صورة النداء، وإن تكررت أنغامها كما هى الحال فى معظم ألحان خاتشاتوريان، بينما تقوم آلات الترومبون بالتجاوب مع هذا النداء.



(لوحة ١٥٠) باليه سپارتاكوس. ليبيا فى دور كراسوس. مسرح البولشوى. موسكو.

وتشيع فى اسم «سپارتاكوس» نغمة ساحرة تنفذ إلى أعماق الوجدان محرّكة فيه الأحاسيس والانفعالات أروع ما يمكن أن يحركه فى نفوسنا تاريخ الإنسان بنضاله المتصل من أجل نصرة المعانى النبيلة، ومن أجل إرساء الأخوة الإنسانية الحقيقية التى لا تفصل بينهما حواجز اختلافات اللون والجنس والعقيدة الدينية والفكرية والقومية. فما يكاد اسم سپارتاكوس يتردّد حتى تستيقظ فى النفس لوحة من لوحات التاريخ تصور لنا ثورة العبيد فى روما ضد العبودية وامتهان كرامة الإنسان ومصادرة حقوقه. وتُشرق هذه اللوحة أمام أعيننا كما لو كانت راية تُظلّ الشعوب التى تخوض معارك ضارية لتحرير بلادها من الاستعمار والتبعية. وهكذا يمزج اسم سپارتاكوس الماضى بكل قسوته بالحاضر بكل حيويته وواقعيته، ويجمع بينهما على الطريق الذى سلكته البشرية منذ العصور القديمة، طريق التقدم والازدهار.



(لوحة ١٥١) باليه سپارتاكوس لاڤروڤسكى فى دور سپارتاكوس. مسرح البولشوى بموسكو.

ويُعدّ اختيار خاتشاتوريان لموضوع سپارتاكوس كى يحوّله إلى عمل مسرحى راقص أحد الإنجازات الموسيقة الخالدة فى القرن العشرين. ولم يكن هذا الاختيارً عفويًا بل مقصوداً، فقد شاء هذا الفنان الأرمنى التعبير عن موقفه من قضية التحرر والاستقلال التى كانت تخوضها الشعوب النامية آنذاك من خلال تعبيره عن إعجابه الشخصى العميق لقائد الثورة التى خاضها عبيد روما سنة ٧٣ ق. م دفاعاً عن حرية الإنسان فى فجر المجتمعات البشرية. ورغم أنه تناول الأحداث التاريخية من خلال بصيرته الفنية وتكوينه الفكرى إلا أنه احتفظ لهذه الأحداث بأصالتها ودفئها حتى نكاد نلمح فى أجزاء موسيقى باليه سپارتاكوس حرارة أنفاس الجموع البشرية التى يفجّرها الإيمان بقضية عادلة (لوحة ١٥٠، ١٥١).

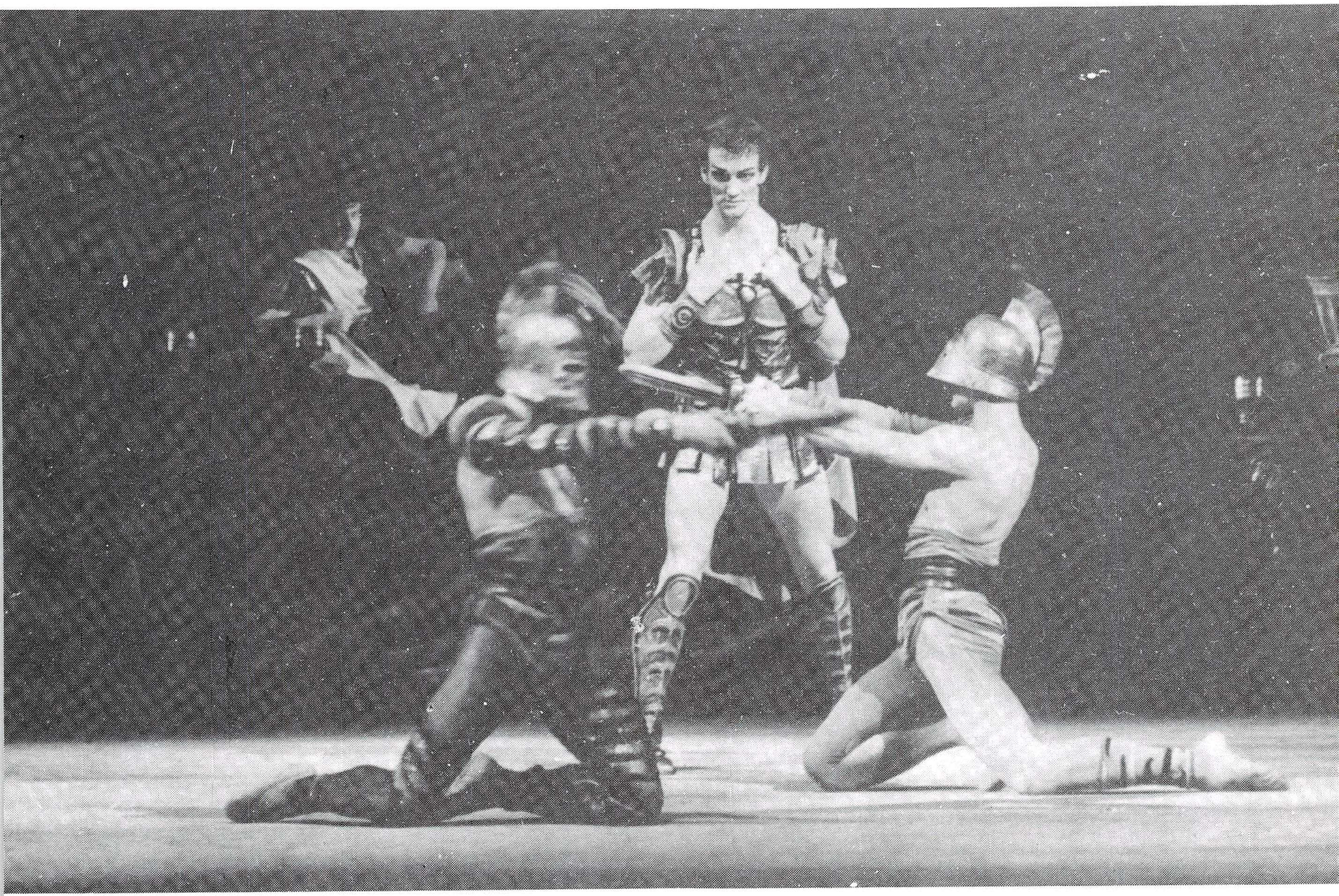
ويبدأ الفصل الأول المكوّن من مشاهد[٨٩٥] ثلاثة، بموكب جيوش الإمبراطورية الرومانية المندفعة فى طريق عودتها ظافرة فى حربها ضد «طراقيا» تحت قيادة شخصية بغيضة مجردّة من القيم الإنسانية لا تخلّف حيثما حلّت إلا الخراب والدمار، فتسوق المزارعين الوادعين أسرى مصفّدين بالأغلال لبيعهم لأثرياء روما. ويتميز من بين الحشد الهائل من الأسرى سپارتاكوس الذى يرفض العبودية مُصرّاً على أن



(لوحة ١٥٢) باليه سپارتاكوس. ليبيا فى دور كراسوس فى موكبه تحفّه الفيالق الرومانية. مسرح البولشوى بموسكو.

يحيا حرًا كما وُلد، فى حين تُعرب فريچيا عن تعلقها بزوجها سپارتاكوس الذى لن تقلل وصمة العبودية التى ألحقها به الرومان من قيمته الإنسانية، كما لن تنقص غيبته من دفء حبها (فقرة ١٧٦ من التسجيل الموسيقى). ويذهل الرومان من روح سپارتاكوس المتوثّبة وقوته البدنية الخارقة. وعندما يمضى موكب العبيد يكون سپارتاكوس وهو مقيّد بأغلال العبودية - وليس القائد الرومانى كراسّوس بإكليله الذهبى الذى يتوّج رأسه - هو بطل المسيرة المظّفر فى ذلك اليوم البغيض (لوحة ١٥٢).

ويصطف الأسرى حذو سور روما انتظاراً لبيعهم، وتظهر إيجينا عشيقة كراسوس ساخرة من فريچيا ومن مشاعرها الفياضة تجاه سپارتاكوس. ويجتمع قادة الجيش الرومانى للاحتفال بانتصارهم بالتهام الطعام واحتساء الخمور، وتساق فريچيا إلى كراسوس قائد الجيش بعد أن اشتراها، وتتحرك الغيرة فى قلب إيجينا المغرمة بالثراء والسلطة والخمر والولوغ فى الدماء. ومن بين عناصر الترفيه فى الحفل يدخل



(لوحـة ١٥٣) باليه سپارتاكوس: صراع الأسيرين معصوبى الأعين أمام كراسوس. ليبيا فى دور كراسوس وڤاسيلييف فى دور سپارتاكوس وياجودين فى دور المجالد الآخر.

أسيران يتصارعان معصوبى الأعين حتى الموت لأن واحداً منهما سيبقى حياً والآخر سينتهى إلى مصرعه (لوحة ١٥٣). وتُرفع العصابة فإذا المنتصر هو سپارتاكوس الذى يتحرق لوعة وأسى بعد أن جعلوا منه قاتلا سفك دم أسير مثله، ويتساءل عن المصير الذى سيُساق إليه، حتى إذا عاد إلى زملائه فى معسكرهم انطلق يحرّضهم على التمرّد ورفض العبودية إلى أن يعودوا إلى أوطانهم ينعمون بالحرية والحياة فى ديارهم وسط أسرهم، فيتحلّقون حوله مُقسمين يمين الولاء على التخلص من العبودية. ولئن كان من غير المألوف أن ينتهى تأثير مشهد من مشاهد الباليه باستدرار دمع المشاهدين، فقد سالت دموعهم انفعالاً وتأثرا بمشاعر النبل التى خيّمت على خشبة مسرح البولشوى فى هذا المشهد الإنسانى العظيم.

وفى الفصل الثانى المشتمل على مشاهد[٨٩٦] ثلاثة أيضا ينضم الرعاة والمجالدون إلى سپارتاكوس وينادون به قائداً عليهم (لوحة ١٥٤). ويحس سپارتاكوس عظَم المسئولية الملقاة على عاتقه من أجل تحرير ألوف العبيد ويقرر البدء بإنقاذ فريچيا فيزحف على رأس فريق من أنصاره إلى قصر كراسوس



(لوحة ١٥٤) باليه سپارتاكوس. رقصة سپارتاكوس مع أعوانه. مسرح البولشوى بموسكو.

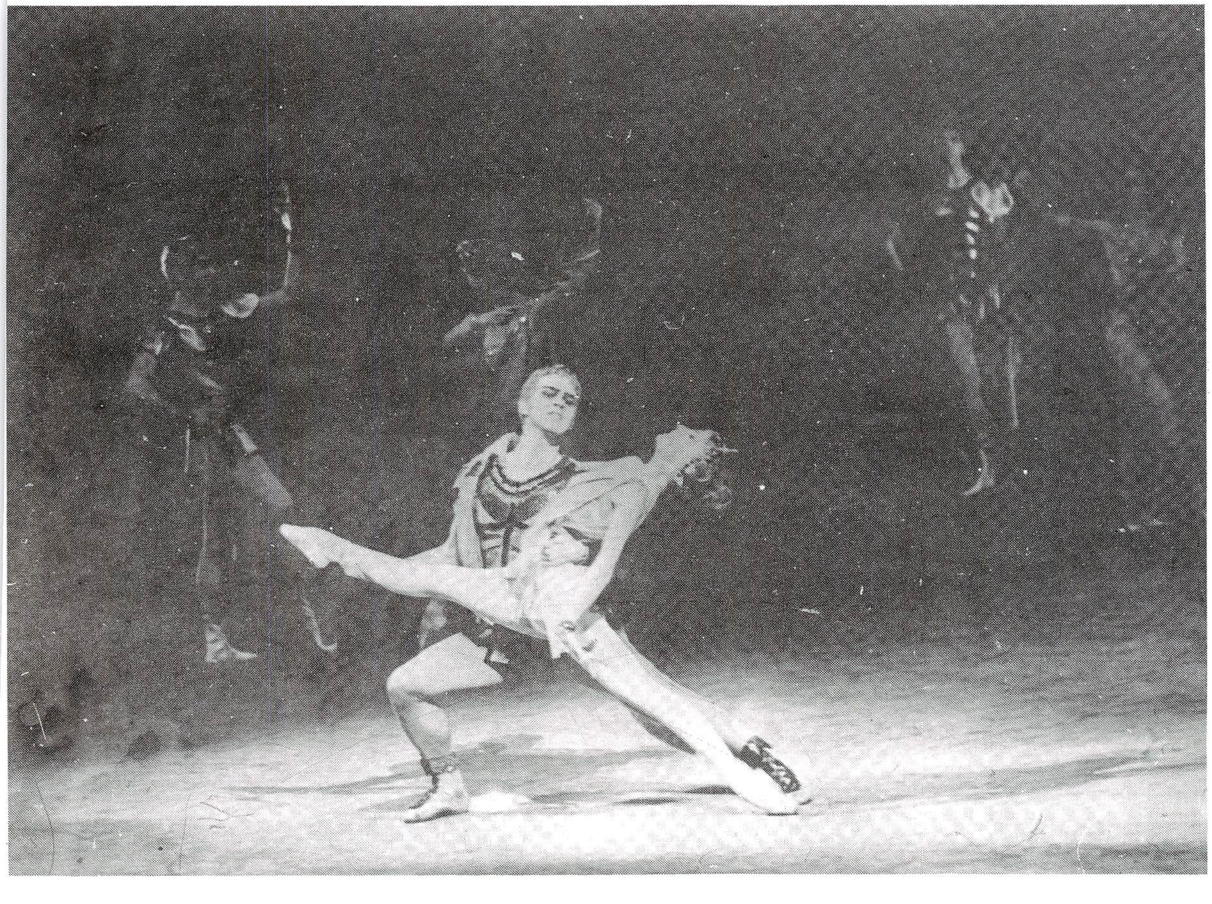
فيخطف فريچيا، وتطغى فرحة اللقاء لحظات (لوحة ١٥٥). ثم ينسحب فريق العبيد من خشبة المسرح ليحلّ محلّه موكب الأشراف المدعوين إلى الوليمة فى قصر كراسوس حيث يدور صراع خفى بين كراسوس الذى يطمح إلى إخضاع العالم بالقوة وبين إيجينا التى تحاول إخضاع كراسوس بالخداع والغدر، لكن مباهج الحفل تتوقف فجأة ويلوذ المدعوون بالفرار طلباً للنجاة بعد أن طوّق جنود سپارتاكوس قصر كراسوس. ويزداد سپارتاكوس إيماناً بحتمية النصر وهو يرى قادة روما يفرون مذعورين أمام الثوار، مؤمنا أن قدراتهم القتالية لا تتجلى إلا مع المستضعفين. ويقبض جنود سپارتاكوس على القائد الرومانى كراسوس معتزمين قتله، لكن سپارتاكوس ينحّيه عن نصلات سيوفهم مقترحا عليه افتداء نفسه بالأسلوب نفسه الذى كان يفرضه على الأسرى أى بالمبارزة حتى يقضى أحدهما على الآخر. ويتواجه قائد الثوار مع قائد الغزاة دون عصابات على العيون فإذا سپارتاكوس يتمكن من كراسوس، لكنه يستنكف أن يغمد فيه سيفه إزاء توسلاته الذليلة فيدفعه جانباً بعد أن أفقده أمام الجميع خيلاءه مستهزئا بصلفه.

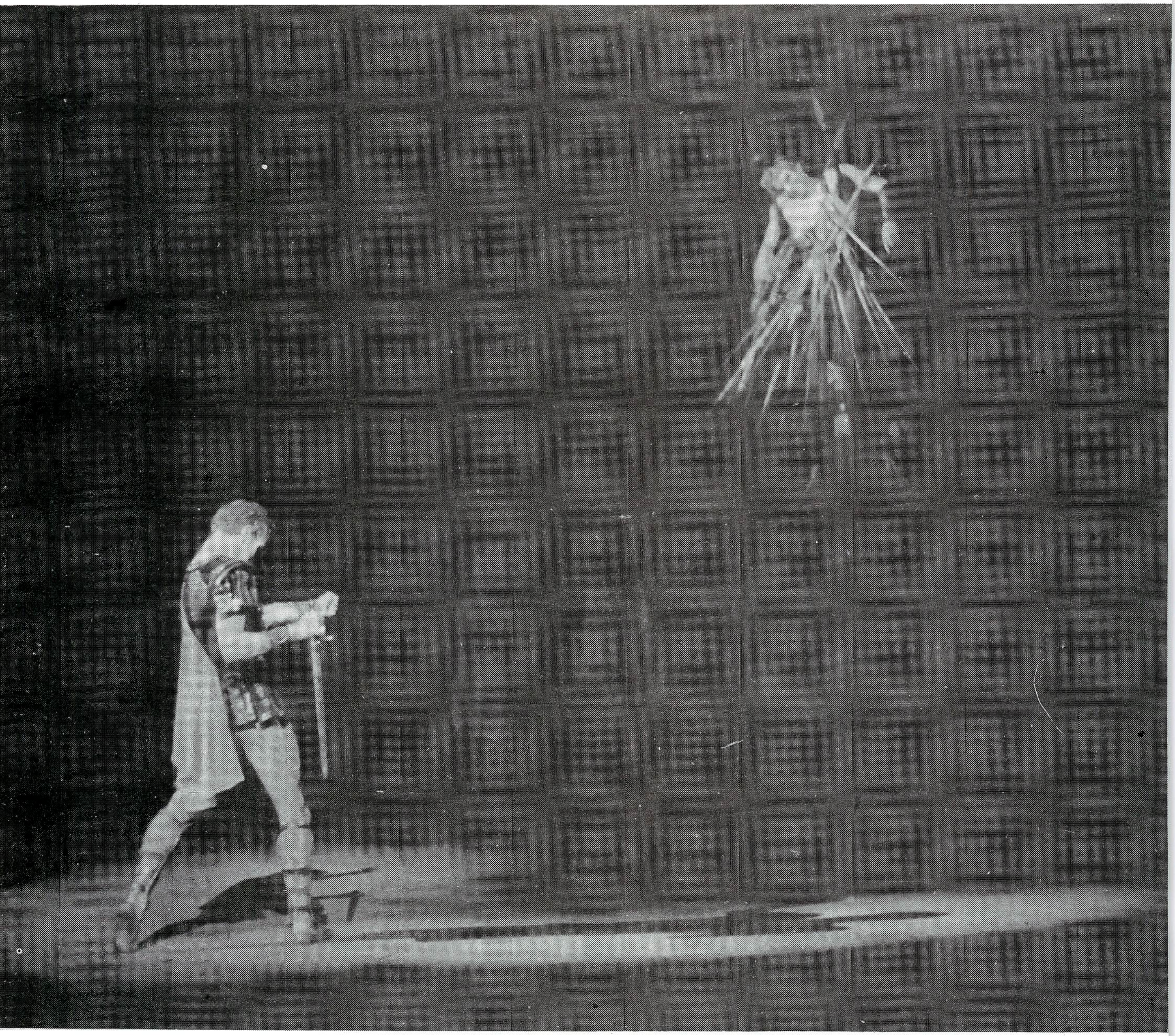
وفى الفصل الثالث المكون من مشهدين[٨٩٧] يعود الغزاة إلى التآمر والغدر ومحاولة الضرب فى الظلام إذ يجمع كراسوس الصفوف وتؤجج إيجينا الحقد فى القلوب وقد مزّقتها مشاعرها المتباينة بين

الرغبة فى النصر والخوف على عشيقها من القتل بأيدى الثوار . ويلتقى سپارتاكوس أعوانه لوضع خطة اعتراض زحف الفيالق الرومانية نحوهم ، ويختلف رأيه مع البعض ، فإذا الهواجس تساوره حين يلمس تردد بعض ضعاف النفوس ويتراءى له شبح الهزيمة مع الشقاق لكنه لا يتراجع مؤمناً أن الاستشهاد فى ساحة القتال أشرف من حياة العبودية . وفى الفصل الرابع الأخير[٨٩٨] يسقط ضعاف النفوس فى شرك الغدر والغواية الذى نصبته لهم إيجينا لتستعيد حب كراسوس فتبدو وبصُحبتها الغانيات وكؤوس الشّراب . ويتقدم كراسوس لاغتيال سپارتاكوس الذى أهداه الحياة فى المبارزة منذ ساعات فحسب . وتطوق فيالق كراسوس فلول سپارتاكوس القليلة ، وتبدأ معركة غير متكافئة يُقتل فيها سپارتاكوس لتبكى فيه البشرية أول بطل فى تاريخها ثار فى وجه العبودية وسقط دفاعاً عن حرية الإنسان بأيدى أعداء الحرية الذين يرفعون جسد سپارتاكوس عاليا فوق أسنّة الرماح فى مشهد لا مثيل له فى تاريخ فن الباليه .

ويخلو شاطىء البحر حيث قُتل سپارتاكوس وتغطى سحابة داكنة وجه القمر فتخنق شعاعه الفضى ، وتعثر فريچيا الحزينة على جسد سپارتاكوس لتغطيه بردائها الحريرى ، وتبكيه فى مرثية إيقاعية

(لوحة ١٥٥) باليه سپارتاكوس . لقاء العاشقين فاسيلييف فى دور سپارتاكوس وماكسيموڤا فى دور فريچيا . مسرح البولشوى بموسكو .





(لوحة ١٥٦) باليه سپارتاكوس. ڤاسيلييڤ فى دور سپارتاكوس وقد رفعته حراب الجند الرومان مقتولا. الفصل الثالث. مسرح البولشوى بموسكو.

رائعة، وينضم إليها فريق من الراقصات الباكيات فى قداس صلاة، وتنحسر السحابة عن وجه القمر لِيُشرق أمل الحرية وكرامة الإنسان من جديد (لوحة ١٥٦).

لقد وفّق خاتشاتوريان فى صياغة موضوع سپارتاكوس صياغة فنية حولته إلى عمل مسرحى موسيقى ملتهب متنوع النبرات تتعانق فيه الواقعية مع أنماط درامية عديدة. وصاغ خاتشاتوريان موسيقى باليه «سپارتاكوس» صياغة عصرية تعبّر عن فهم عميق للأنماط المسرحية الموسيقية المعاصرة، وكما أضفى على كل شخصية من شخصيات الباليه الرئيسية سماتها الموسيقية الخاصة المعبّرة عنها صاغ إلى جانب

ذلك صوراً موسيقية ذات صفة جماعية عامة، مثل تصويره عبيد روما الأرقاء بإجادة منقطعة النظير.

ومع أننا نلمس اللغة العصرية فى موسيقى الباليه فإننا نستشعر بين ثناياها ملامح الشخصيات الرومانية التى تضمنتها دون أن تنطوى على أية عناصر موسيقية إيطالية، ذلك أن الموسيقى المعروفة الآن منبتّة الصلة بموسيقى العصور الرومانية القديمة التى لم يصلنا منها أى أثر كان يمكن لخاتشاتوريان أن يُفيد منه.

لقد أضاف خاتشاتوريان إلى التراث الموسيقى العالمى عملاً خالداً يعبر بلغة عصرية قوية التأثير عن موضوع ينبض برغم انبثاقه من أعماق التاريخ بدفء يجعلنا نحسّ وكأنه من الأحداث اليومية المعاصرة (لوحة ١٥٧).

(لوحة ١٥٧) باليه سبارتاكوس. تفصيل من رقصة سبارتاكوس. مسرح البولشوى بموسكو.



غير أننى وقد شهدت باليه سپارتاكوس مرتين، أولاهما سنة ١٩٦٠ من إخراج مويسيف بمسرح كيروف فى لننجراد وثانيتها سنة ١٩٧٠ بمسرح البولشوى بموسكو من إخراج جريجوروڤتش الذى نهض بتعديل ليبرتّو الباليه وتقسيم فصوله، فضلا عما أدخله خاتشاتوريان من تجديدات إيقاعية عصرية على رقصة الباكانال المعربدة، فقد أفصحت فى حديثى مع المؤلف الكبير خاتشاتوريان عن تخوّفى من مثل هذا الاتجاه العصرى المطعّم بملامح الموزيكهول والذى قد يخلّ فى نظرى بأصالة ما تفيض به موسيقى هذا الباليه، وما دفعنى إلى هذا إلاّ الإعزاز الذى أكنّه لباليه سپارتاكوس رقصاً وموسيقى، وما تهدف إليه من رسالة إنسانية نبيلة.

وقد حرص مصمّم الرقصات الفنان جريجوروڤيتش[٨٩٩] على إبراز المعانى العصرية للأحداث التاريخية كى يصل بها إلى الأعماق الإنسانية محرّكا مشاعر النظارة تجاه قضية تمثل أخطر القضايا البشرية. ولهذا لم ينهج جريجورڤتش نهجاً واقعيًا فى عرض هذه الأحداث، متخطيًا الشكل الخارجى لوقائع التاريخ نافذاً إلى جوهرها مبرزاً هدفها الإنسانى، فجاء هذا الباليه تجسدا فنيا للقيم الإنسانية التى دارت حولها أحداث التاريخ مستهدفة العصف بالطغيان والقهر و الاستبداد. وقد دفع هذا المفهوم بجريجوروڤتش إلى استحداث مبادئ جديدة فى فن تصميم الرقصات وتطوير قواعده القديمة خالقا بذلك معادلا رائعا لموسيقى خاتشاتوريان المتميزة بغنائيتها السّلسة ورفعة ألحانها الرومانسية العذبة وتآلف أنغامها ولوحة ألوانها الثرية حيث تتعاقب الأحداث المرحة والحزينة وتتصارع الأنماط التاريخية والدرامية وتأخذ القيم الرفيعة شكل الملاحم الكبرى، وتأسر الموسيقى الساحرة خيال المستمعين متوغلة فى وجدانهم ومشاعرهم. وما من شك فى أن هذه السمات كلها تتطلب من قادة الأوركسترا القدرة على التعبير عن الواقع الدرامى وعن التوتر الانفعالى وعن الصراعات العميقة وعن رهبة روما وعن بطولة المجالدين وعن وحشية كراسوس وعن نبل سپارتاكوس الشجاع وعن انحطاط دوافع كراسوس وإيجينا وعن شاعرية الرابطة بين سپارتاكوس وفريچيا. ذلك أن حيوية هذا الباليه تتدفق من خلال هذا التباين الذى يحمل أكبر قدر من عمق الصراع الدرامى، ومن خلال ما تشيعه موسيقى خاتشاتوريان من تعاطف وجدانى مع قوى الخير ونبل العواطف والبطولة، ومن نفور من قوى الشر والخسّة والعدوان.

ولقد أتاح التزام خاتشاتوريان بقوانين الإيقاع التى يفرضها رقص الباليه الفرصة أمام جريجوروڤتش للتعبير عن أحداث هذا العرض المتباينة، وتجديد تصميمات رقصاته، واستخدام وسائل الرقص الكلاسيكى باشتقاق حركات تمليها ضرورات الرقص لا يعنيه أن تكون طبيعية أو تقليدية بقدر ما يعنيه التعبير عن مقصده الفنى، مؤكداً بذلك الاتجاه المنادى بأن الحركة الطبيعية ليست هى حتما الحركة الصحيحة. وينبنى العرض الدرامى الراقص فى هذا الباليه على منطق دقيق فى فصوله الموسيقية الثلاثة



(لوحة ١٥٨) باليه سپارتاكوس . أكيموف فى دور كراسوس . مسرح البولشوى بموسكو .

التى يشتمل كل منها على أربع لوحات وثلاث مناجيات فردية ، تؤدى كل مناجاة دور الربط بين المشهد وما يليه وفقا للنهج الدرامى نفسه الذى اتبعه خاتشاتوريان فى بنائه الموسيقى .

وعلى حين خُصّص المشهدان الأول والثالث من الفصل الأول لكراسوس (لوحة ١٥٨) ، خُصّص المشهدان الثانى والرابع لسپارتاكوس . وبينما يصوّر المشهد الأول الغزاة الرومان فى نشوة الزهو بالنصر ، يصوّرهم المشهد الثالث سكارى ثملين أفقدتهم الخمر اتزانهم وكبرياءهم . وفى حين يبدو الأسرى فى المشهد الثانى منهكين متهالكين إذا هم فى المشهد الرابع يتفجّرون قوة واعتدادا بالنفس استعدادا لخوض معركة التحرير الضارية ، وعلى هذا النحو تتوالى المشاهد فى تباين ملحوظ . وقد أخرج جريجوروڤيتش موكب كراسوس قائد الجيوش الرومانية [الذى يُستهل به الباليه] فى صورة عامة ترمز بوضوح إلى فكرة الغزو . فلا يتخذ كراسوس وجنوده صورة المحاربين العائدين من المعركة منتصرين ، بل صورة الغزاة الذين يجتاحون الأوطان ويقمعون حركات التحرر التى تنهض بها الشعوب المقهورة . كما يتخذ الرقص

معنى عاماً ورمزيًا فى آن، فإذا هو يندّد بطلاقة بوحشية الاستبداد العسكرى عامة ويثير المشاعر ضد الطغيان، فى حين تأخذ مشاهد سوق الرقيق ومشاهد الحياة اليومية شكل رقصات متنوعة ترويحية.

وقد صمّم جريجوروفيتش جميع مشاهد عرضه وفقا لهذا المبدأ، فهو لا يقدم على سبيل المثال رقصة وسط حفل فى معسكر للجنود، بل هو يعرض حفل المعسكر ذاته داخل الرقصة نفسها. كما طوّر الرقصات الحربية تطويرا جذريًا الأمر الذى جعله أول مخرج يمهّد الطريق من خلال باليه سپارتاكوس أمام لون جديد من الرقص يعدّ ثورة فى هذا الميدان. ولم يقتصر تجديد جريجوروفيتش على الوسائل الظاهرية للعرض أو الفقرات الإيمائية المسرحية بل تعداه إلى المسّ بهيكل الرقص الكلاسيكى ذاته فى أرفع أشكاله وأسمى مستوياته، فإذا هو يجعل من حركات أجساد الراقصين سيوفا تتبارز وتتلاحم، وإذا هو يطلق على إحدى تجاربه «عرض للراقصين المنفردين مع مجموعة الباليه» وهو عنوان يكشف عن نظرته للباليه بوصفه سيمفونية موسيقية حين صاغ عنوان الباليه على غرار العناوين الموسيقية للسيمفونيات والكونشيرتات، مثل كونشيرتو للپيانو والأوركسترا أو كونشيرتو لآلتى كمان وللأوركسترا. وتكشف هذه الصياغة الصريحة بوضوح عن مفهوم أستاذ الباليه لفن الرقص، فإذا هو يجعل الصراع بين سپارتاكوس وكراسوس تجسيداً للصدام بين عالمين متكاملين متعارضين هما عالما فريچيا وإيجينا، فيرقص كلٌ من البطلين منفرداً ومع المجموعة. كذلك لا يمكن الفصل بين الطابع التشكيلى لكل من البطلين وبين فريقه، فصورة كراسوس الفنية لا تكتمل إلا برقص القادة والجنود الرومان، كما أن صورة سپارتاكوس تنبثق من رقص المصارعين الأرقاء والرعاة، فى حين تقوم الغانيات بتدعيم صورة إيجينا والإماء بتدعيم صورة فريچيا. وتضفى مشاهد المناجاة الفردية معانى جوهرية على صور الأبطال كما ينطوى كل مشهد منها على فكرة بذاتها كالضيق بالعبودية والتوق إلى الحرية فى الفصل الأول، وانخراط القائد فى التفكير والتأمل وثم ظفره بالنصر فى الفصل الثانى، وتوقّع المأساة فى الفصل الثالث. ويظهر سپارتاكوس فى مشاهد التجمعات بمظهر القائد الجسور وهو يصدر أوامره العسكرية السديدة لجنوده، متحلّيا بالسمات الإنسانية الرفيعة حين يعرب لفريچيا عن عواطفه وأشواقه، على حين يمثل كراسوس نقيض سپارتاكوس، فبينما يتجلى الاعتداد بالنفس فى رقصات سپارتاكوس الحربية العنيفة ذات الوثبات المتدفقة وكذلك فى رقصاته الهادئة أو الثائرة، يظهر كراسوس فى دور الطاغية المنحلّ الذى لا يقف طموحه عند حد. وتتجلى فى صفات إيجينا الغانية الغادرة وفريچيا العاشقة الحانية أبعادٌ متباينة فى أسلوب كل منهما وكذا فى الصراع الناشب بينهما من الوجهة التشكيلية المرتبطة بالتعبير الجسدى فى تصميم الرقصات. وقد عبّر جريجوروفيتش بعمق جلىّ عن ثورة المجالدين

الأرقاء بإسباغ أهمية وفاعلية على رقصات الرجال لم تسنح لهم فى أى باليه سابق. وإذا كانت الرقصات التى تؤديها النساء قد لعبت الدور الأكبر فى باليهات العصور الماضية وخاصة فى الباليه الرومانسى، فقد ساوى الباليه الروسى الواقعى بين الأدوار التى تؤديها رقصات الرجال والأدوار التى تؤديها الراقصات، فإذا السنوات الأخيرة تشهد تزايداً فى الرقصات التى يؤديها الرجال، وهو الأمر الذى تأكد بصورة أشد وضوحاً فى باليه سپارتاكوس حيث تلعب الرقصات التى يؤديها الرجال دوراً دراميًا ملحوظا.

ويتّسم الديكور الذى شاهدته بمسرح البولشوى بالبساطة الشديدة إلى جانب الخشونة التى تهيئ المناخ الوجدانى للفصل: قوسانٌ من حجارة رمادية يوحيان بالبِلَى يَشْغَلان جانبا كبيراً من خشبة المسرح، ويُسهمان فى إضفاء مسحة جمالية على كل مشهد من المشاهد، كما يفسحان المجال لتغيير المشاهد المتتالية، وحين تنسدل الستار يظلان باقيين ليمثلا الخلفية التى يظهر أمامها راقصان يتناجيان. وتعتمد اللوحات المصورة على رمزية التعبير فتقوم على ألوان رئيسية ثلاثة هى الأبيض والأسود والرمادى، وعلى لونين فرعيين هما الأصفر والأحمر للإيحاء بتلاحم الذهب البرّاق الرامز لاستبداد الطغاة مع حرارة الدماء التى تنزفها الشعوب الثائرة. كما جاءت ثياب الشخصيات الرئيسية خليطاً من الألوان نفسها المستخدمة فى الديكور لتكون بمثابة لوحات متحركة تنبض حيوية وتتأرجح على أنغام الموسيقى مشاركة الديكور دوره فى إشاعة التأثير العام. ومن الطبيعى أن ينشأ بعض التعارض بين العناصر الأساسية اللازمة للتعبير عن بعض المعانى وبين الإيحاء بالعصر الذى وقعت فيه الأحداث، مما جعل المخرج لا يعنى باختيار الأزياء وجزئيات الديكور بحيث تحدّد عصر الأحداث وأمكنة وقوعها، إذ كانت تواجهه ضرورة ملاءمة الثياب لمقتضيات الرقص إبرازاً لحركات الراقصين، فإذا هو يعرض الرومان فى مشهد قصر كراسوس [المشهد الثالث من الفصل الثانى] بأزياء مسرحية لا تمتّ إلى التاريخ بصلة تميّزت باللونين الذهبى والرمادى ذوى البريق الخاطف لأصحاب النفوذ والجاه وزهو الطغاة.

لقد حقق جريجوروڤتش بهذا الإنجاز الباهر سبقا على غيره من المخرجين فى القدرة على تفسير روح موسيقى خاتشاتوريان وإدراك كنهها وجوهرها. وإذا كان قد أدخل العديد من التعديل مثل تغيير بعض الايقاعات الموسيقية وتجزئة بعض فقراتها بموافقة خاتشاتوريان، فإنه أعاد صياغة بعض الأجزاء الموسيقية بجسارة بالغة دون موافقته ودون أن تخدش جمال إبداع خاتشاتوريان، بل هى على العكس قد أكسبت مقاصده الأساسية أبعاداً جديدة. والحق إن ظهور هذا العمل الفنى المشترك على النحو الذى جاء عليه ظهر به إنما هو تحقيق للمبدأ الذى طالما نادى به الفنان سيرج ليفار؛ وهو ضرورة تنازل كل فنان من الفنانين المشاركين فى عمل فنى واحد عن قسط من الحرية لزملائه لتعديل ما يرون فيه مصلحة العمل الإبداعى ككل.

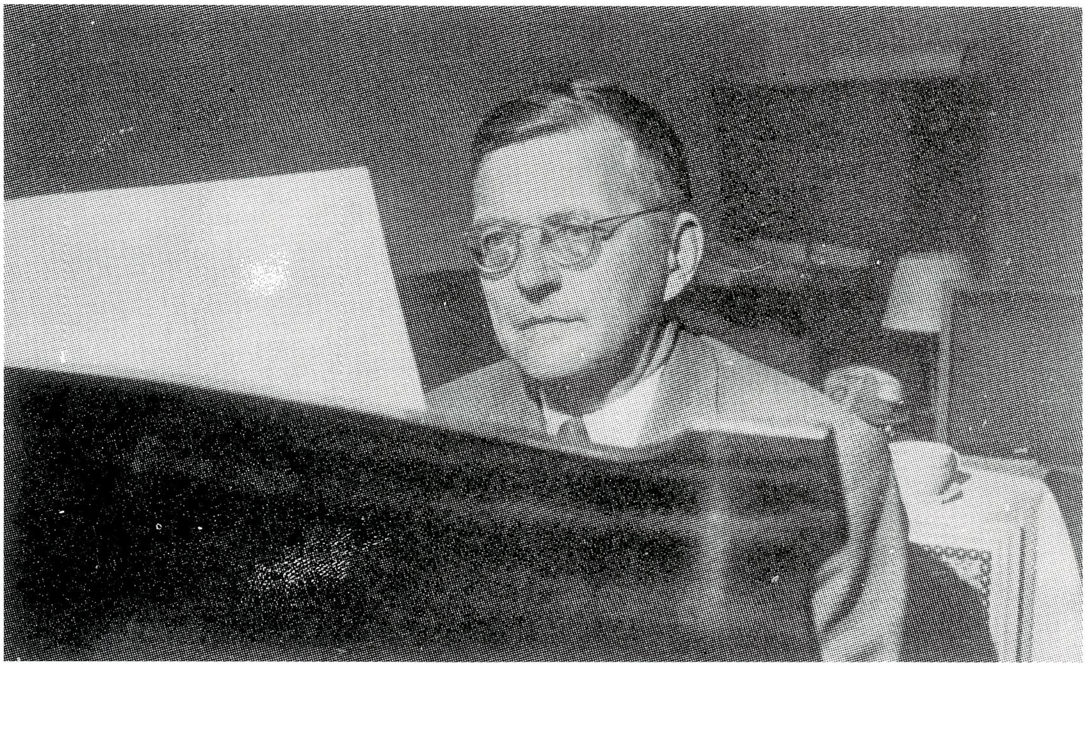
شوستاكوڤتش

فاز شوستاكوڤتش عام ١٩٢٣ فى مسابقة الكونسيرڤاتوار لأدائه صوناته بيتهوڤن للپيانو [عمل رقم ١٠٦]، وبعد عامين تخرّج فى الكونسيرڤاتوار مؤلفاً موسيقيًا. ولم تكد تُعزف له سيمفونيته الأولى [عمل رقم ١٠] حتى أثارت اهتمام العالم أجمع، وقام توسكانينى أشهر قادة الأوركسترا وقتها بعزفها أول مرة خارج روسيا. وقد هيأ هذا النجاح لشوستاكوڤيتش أن يمضى فى تجربته بإدخال اللغة العصرية فى الموسيقى الروسية (لوحة ١٥٩).

وكتب نستيف مقالاً بمجلة «الموسيقى السوڤيتية» عام ١٩٥٦ حدّد فيه السمات الرئيسية لأسلوب أعماله المبكرة أثناء سنى دراسته، حتى يصعب على المرء أن يصدق أن صبيًا فى الخامسة عشرة من عمره هو الذى ألّف «المتتالية» التى كتبها لآلتى پيانو وأهداها لأبيه - وكان قد توفى لتوّه - تضمنت أجزاء فخمة حزينة تشبه أسلوب باخ فى تحريكه للأشجان بموسيقاه للأورغن إلى جانب ميله للتأثيرات الهارمونية غير المألوفة. كما أثبت أن صياغة شوستاكوڤتش لقصة كريلوف الخرافية (مصنّف رقم ٤ عام ١٩٢٤) تكشف عن موهبته فى التصوير الموسيقى وعما يتمتع به من مرونة فى صياغة أجزاء الإلقاء وفى إبراز بعض السمات المسرحية المدعومة بفكر حاد وسخرية لاذعة.

ولم تكن سيمفونية شوستاكوڤيتش الأولى إلا ثمرة محاولات وأبحاث موسيقية مضنية استغرقت خمسة أعوام احتشدت بتصميمه على إثبات أصالته وعدم نقله عن الآخرين كما هو مألوف بالنسبة

(لوحة ١٥٩) شوستاكوڤتش.



للمؤلفين الشبان. على أن هذه السيمفونية لم تتضمن بالنسبة لزمانها إلا قدراً هيناً من المبتكرات العصرية، ذلك أن شونبرج كان قد كتب موسيقى «بطرس المتقلب» عام ١٩١٢، كما كتب ستراڤنسكى «حكاية الجندى» عام ١٩١٨، وكانت قد مضت عشر سنوات على ظهور مقطوعة بروكوفييف «سخرية» كما كان هنديميت قد ألّف مصنّفه الأربعين، على حين كانت شهرة ألبان بيرج قد طوّفت بغرب أوروبا وأمريكا، وكان «ألويس هابا» ينادى باستخدام رُبع البُعد الموسيقى وخُمسه وسُدسه، كما كانت «اللامقامية» قد توقفت عن أن تكون الأسلوب العصرى السائد. ومن هنا لم تنطو سيمفونية شوستاكوڤتش على أية مبتكرات جديدة فى أسلوبها تجعل منها خطوة إلى الأمام أكثر مما كانت عليه هذه المؤلفات كلها. كما لم يتعد خيال مؤلفها أولئك المؤلفين جميعا، فجاءت سيمفونيته على شاكلة أعمالهم وليس أكثر منها تقدماً أو عصرية؛ وقد اشتملت على ملامح موسيقى الماضى القريب فى روسيا وغرب أوروبا الزاخرة بالصور المنتزعة من المسرحيات الإيطالية الهزلية ذات الخطة المسرحية المكتوبة وشخصيات الملهاة المرتجلة* (٩٠٠) والمهرّجين الذين ظهروا فى باليات فوكين وستراڤنسكى، كما تقطع حدة ميلوديتها مساراتها وهى تتزاحم فى تواكب بديع حتى إن بدت متناقضة، لاسيما موسيقى الحركة الثانية وعلى وجه التحديد فى الجزء الراقص العاصف حيث يبرز اللحن الذى يعزفه الپيانو أول الأمر ثم الفاجوت من بعده بدورانه حول نفسه طوال الوقت متعانقاً مع لحن روسى ذى خط غنائى جميل (فقرة ١٧٧ أ من التسجيل الموسيقى).

وتتفجر روح الشباب المرحة العابثة الساخرة فى الحركة الثالثة من الموسيقى وتشيع فيها أنفاس المأساة (فقرة ١٧٧ ب من التسجيل الموسيقى)، ومن جهة أخرى تومض بها نبضات متألقة توحى بالاقتراب من الخاتمة السعيدة (فقرة ١٧٧ج من التسجيل الموسيقى). يقول شوستاكوڤيتش عن هذه السيمفونية: «إنها محاولة لتقديم مضمون موسيقى عميق، وإذا لم تُصنَّف هذه السيمفونية ضمن أعمالى الناضجة، فإن قيمتها تنحصر فى كونها تفسر رغبتى الصادقة فى الكشف عن صورة الحياة الواقعية»(٩٠١).

وقدّم شوستاكوڤيتش بين عام ١٩٣٠ و١٩٣١ أوپراه الثانية «ليدى ما كبث من متسنسك» التى تعدّ بالقياس إلى أوپراه الأولى «الأنف» عملاً مسرحيًا متشعباً من حيث موسيقاها التراجيدية، وقد أصابت نجاحاً كبيراً حين أخرجت لأول مرة بلينينجراد فى يناير ١٩٣٤ حيث استمرت تُعرض على مدى عامين كاملين، ثم ما لبثت أن عرضت فى نيويورك وكليڤلاند بأمريكا ولندن وپراج وزيورخ وغيرها من بلاد أوروبا. وقد أخذ شوستاكوڤيتش نصوصها عن قصة كتبها نيكولاى ليسكوف تروى قصة كاترينا الفتاة

* Commedia delle' arte عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدوّن، وكان كل ممثل يكرّس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التى يؤديها على الدوام. وهى تمثل فى مجموعها قطاعا من المجتمع المعاصر وتتذاك فتلقى الضوء على العديد من ألوان الضعف البشرى والتناقضات الصارخة فى حياة الإنسان [م. م. م. ث].

الفقيرة التى تزوجت من تاجر ثرى بالريف واستسلمت لرتابة الحياة التى تعيشها حبيسة منزل زوجها دون أن تنعم حتى بالأمومة، إلى أن وقعت فى غرام أحد كتبة متجر زوجها، وتدفعها رغبتها الجارفة فى الخلاص من حياتها التعسة إلى ارتكاب سلسلة من الجرائم البشعة، بادئة بدسّ السم لحميها، ثم قتل زوجها ووراثة أمواله الطائلة لتعيش بقية حياتها مع عشيقها سيرجيه، غير أنه سرعان ما يأتى اليوم الذى تتكشف فيه معالم جرائمها فتقضى المحكمة بنفيها هى وعشيقها إلى سيبيريا مدى الحياة. وخلال الطريق الطويل إلى سيبيريا ينصرف سيرجيه عن كاترينا ويأخذ فى مغازلة سجينة أخرى هى سونيا العاهرة، فيتملك اليأس كاترينا وتنتهز فترة عبور النهر لتقذف بغريمتها فى الماء ثم تلقى بنفسها وراءها، وكانت هذه أول مرة يتناول فيها شوستاكوفيتش مأساة من صميم الحياة الروسية. وبعد عامين كاملين من عرضها المتصل شنّت عليها صحيفة «برافدا» الناطقة بلسان الحكومة هجوما عاصفاً واصفة إياها بأنها خليط مشوش لا يتضمن موسيقى ذات كيان أصيل فأُوقف عرضها، وقدم شوستاكوفيتش اعتذاره متقبلاً النقد برحابة صدر وواعداً بتصحيح أسلوبه. وقد ذهب المؤرخ السوفييتى رابينوفيتش إلى أن هذا المقال النقدى الذى نُشر بصحيفة البرافدا قد لعب دوراً كبيراً لا فى تحديد طريق تطور أسلوب شوستاكوفيتش وحده وإنما فى طريق تطور الموسيقى السوفييتية بأسرها أيضاً. وقد انصبّ النقد الموجّه إلى شوستاكوفيتش على انتهاجه لغة عصرية تسير على نهج الأسلوب الموسيقى فى الدول البرجوازية. وإذا كان شوستاكوفيتش قد تقبل النقد ووعد بتصحيح أسلوبه فإنه فى واقع الأمر لم يتجنب العصرية فى سيمفونياته الخامسة والسابعة حتى الثالثة عشرة الأخيرة عام (١٩٦٢)، بل إن قرار عام ١٩٤٨ الذى وجّه إليه اللوم لإخفاقه فى تصحيح أسلوبه لم يغير من الأمر شيئاً، فمثّل شوستاكوفيتش الاتحاد السوفييتى فى مؤتمر السلام العالمى بنيويورك عام ١٩٤٩، وبقيت اللغة العصرية أبرز سمات أسلوبه فى جميع مؤلفاته.

وفى عام ١٩٦٢ عُزفت سيمفونيته الرابعة التى كان قد سحبها مع أوبرا «ليدى ماكبث» على أثر مقال صحيفة البرافدا أيضاً، ثم أعيد عرض أوبراه «ليدى ماكبث» بعد تغيير اسمها إلى اسم بطلتها «كاترينا إسماعيلوفا»، وذلك بعد صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى فى ٢٨ مايو ١٩٥٨ بإعادة تفسير قرار عام ١٩٤٨ على النحو الذى يعيد تقييم أعمال شوستاكوفيتش ويردّ اعتبارها. والجدير بالذكر أن ثلاثة من سيمفونياته قد حققت شهرة عالمية واسعة وهى الأولى والخامسة والسابعة.

وتتناول السيمفونية الخامسة تحول المثقف الروسى عن تقاليد الفكر القديم الذى نشأ فيه إلى الفكر السوفييتى الجديد، ومن الرومانسية فى عالم الموسيقى إلى الواقعية، كما تصوّر السيمفونية حدّة الصراع الدائر فى وجدان المثقف خلال عملية التحوّل. ولعل شوستاكوفيتش قد استوحى فكرة هذه السيمفونية من المعركة الدائرة فى وجدانه هو الذاتى.

أما سيمفونيته السابعة فقد تفجّرت فى أعماقه خلال تواجده بمدينة ليننجراد أثناء حصار الألمان لها فى الحرب العالمية الثانية، وما لبث أن سماها «سيمفونية ليننجراد» فجاءت ذات برنامج تصويرى ونبضات حماسية دفعت الروس إلى مقارنتها بنشد المارسيّيز الفرنسى الذى تم تأليفه فى ظروف مشابهة. وتمثل السيمفونية من ناحية البرنامج التصويرى عالمين: عالم السلام الذى كان الروس ينعمون فى ظلّه بالحياة الوادعة قبل الهجوم الغادر الذى شنّته عليهم فجأة جحافل النازى، وعالم الحرب وما جرّه عليهم من ويلات ودمار، وتنتهى السيمفونية بإعلاء شأن النصر. وتبدأ الحركة الأولى بمقدمة هادئة تصور الحياة اليومية الهانئة التى كان ينعم بها أهل ليننجراد، يتلوها مارش يبدأ بالفلوت المفردة تصحبها الطبلة العسكرية فى أداء خافت مع إيقاع متكرر الصورة من الطبلة يصوّر زحف جحافل الألمان صوب مدينة ليننجراد. ومع اقترابهم يزداد العزف شدة وصخباً بدخول آلات أخرى رويداً رويداً. ويستمر الإيقاع مصاحبا خطوات المارش، وتنضم إلى الطبلة العسكرية طبول أخرى تبلغ ذروة الشدة والعنف تصويراً لمحاولة النازى اقتحام المدينة المنيعة، وهو ما تعبّر عنه الموسيقى من خلال المصادمات الهارمونية العنيفة. ومن بعدها تنحسر شدّة الموسيقى كما تتنحّى الآلات الواحدة بعد الأخرى حتى تعود إلى لحن الفلوت كما هى الحال فى البداية، وذلك إيذاناً بانحسار الهجوم النازى وفشله (فقرة ١٧٨ من التسجيل الموسيقى).

ألمانيا فى القرن العشرين

ريتشارد شتراوس

مضى ريتشارد شتراوس - بعد ليست وبرليوز - فى تطوير نموذج القصيدة السيمفونية وتوسيع رقعة الأوركسترا الڤاجنرى. وقد كتب عدة قصائد أشهرها «هكذا تحدث زرادشت» (١٨٩٦) و«من إيطاليا» (١٨٨٧) و«دون كيشوت» (١٨٩٧) و«الموت والتجلّى» (١٨٨٩) و«تيل المهزار» (١٨٩٥) و«السيمفونية المنزلية» (١٩٠٣) و«سيمفونية الألب» (١٩١٥) و«دون چوان» (١٨٨٨) و«حياة بطل»، كتبها جميعاً قبل الحرب العالمية الثانية. وفى عام ١٩٤٤ عندما أوشكت الحرب على الانتهاء كتب قصيدة «التحوّل» التى تنبأ فيها بنهاية الرايخ الثالث (لوحة ١٦٠). كذلك كتب بعض الأوپرات التى اشتهر من بينها «سالومى» (١٩٠٥) و«فارس الوردة» (١٩١١) والتى تنبض موسيقاها بالرومانسية الڤاجنرية برغم ما قيل عن واقعية مقاصدها المسرحية.

وإلى جانب نشاطه الكبير كمؤلف موسيقى كان قائداً بارزاً للأوركسترا وصاحب مدرسة فى هذا المجال شأنه فى ذلك شأن جوستاف مالر، وهو ما ساعده على الكتابة الأوركسترالية لا نظرياً فحسب بل عمليّا ومن وجهة نظر قائد الأوركسترا المحنّك. عل أن براعته الشخصية قد تجلّت فى كتابته



(لوحة ١٦٠) ريتشارد شتراوس.

الأوركسترالية وخاصة فى قصيدة «حياة بطل» (١٨٩٨) التى أعلى فيها من شأن ذاته وخلع صفة البطولة على أعماله السابقة ساخرا من نقاده فى قسم منها سماه «الخصوم». وبلغ تصويره الموسيقى فيها حدود الروعة، وأوحى فيها الأوركسترا بشاعرية آسرة بفضل التقابل بين الوتريات وآلات النفخ الذى يأخذ بألباب المستمعين.

وتستهل موسيقى القصيدة بلحن قوى يمثل البطولة يؤديه ثمانية عازفين على الكورنو مع مجموعة التشيللو، ويعد نموذجاً لبراعة الاستهلال الموسيقى، وتؤدى مختلف مجموعات الأوركسترا بالتناوب هذا اللحن الذى لا يلبث أن ينضم إليه لحن آخر يصور البطل مختالا بقوته (فقرة ١٧٩ أ من التسجيل الموسيقى). ويتشكل من اللحنين قسم موسيقى كامل، يتلوه القسم الثانى «خصوم البطل» الذين يبدون فى صورة زمرة شريرة تمثلهم أنغام صارخة من آلات الفلوت والفلوت الصغيرة متنافرة مع السياق الموسيقى صورةً ومغزى وقريبة الشبه فى صورتها المادية من صور شياطين برليوز وسحرته فى سيمفونيته الخيالية، وإن اختلفت الصورتان باختلاف سياق كل منهما، فبينما تبدو صورة سحرة برليوز كالحلم الذى يظهر ضمن السياق ظهور الرؤى فى وجدان النائم، تقطع صورة شياطين شتراوس - وهم النقاد الذين سخر منهم وحقّرهم - سياق الموسيقى البطولية بجزء هزلى يطلّ فجأة دون تمهيد سابق.

ويمثل الجزء الذى تعزفه الڤيولينه المنفردة «غرام البطل» الذى شاء أن يصور فيه جمال محبوبته فإذا هو يفرط فى تجميلها بالمساحيق والأصباغ حتى بدت فجّة الذوق، حيث تعزف الڤيولينة المنفردة ما يشبه «كادينسا»* الكونشيرتو - التى تُبرز المهارة الفنية فحسب - دون لحن يصور العواطف الجياشة إلاّ فى لحظات قليلة نادرة، ومع ذلك لا تخلو الموسيقى من الغنائية التى يؤديها الأوركسترا فيما بعد.

* Cadenza . مقطوعة موسيقية فردية غنائية أو آلية قد يكون لها طابع التقاسيم improvisation، كما قد يكون لها طابع الإيحاء بتوالد الدَّفقات الموسيقية، وبخاصة فى كونشرتو الآلة المفردة والأوركسترا. وقد يضع هذه التقاسيم المؤلف الموسيقى، كما قد يضعها العازف نفسه [م.م.م.ث].

ثم تبدأ موسيقى «المعركة» تصور حياة البطل الفنية وأعماله وقت السلم، حيث يستعرض بمهارة وإيجاز قصائده الموسيقية «دون چوان» و«دون كيشوت» وأغنية «حلم ساعة الغروب»، وتتجلى براعة شتراوس فى حياكتها ضمن موسيقى «حياة بطل»، ثم فى إقامة تفاعلات غريبة منها فى صورة معركة حربية تتصارع فيها الألحان فتبرز ثم تتفتت وتتبدّد فى زحمة الضجة الصاخبة التى يثيرها الأوركسترا بأبواقه وطبوله ووترياته وآلاته الخشبية الهوائية. ويلى المعركة أجمل قسم فى القصيد السيمفونى الذى ينطوى على التأملات العميقة والتوزيعات الغنائية البراقة التى تستولى على المشاعر. ويتألق فى قسم التلخيص الختامى جمال الحوار بين الڤيولينه المنفردة والكورنو المنفرد فى حديث غنائي بديع يختم به القصيد السيمفونى (فقرة ١٧٩ ب من التسجيل الموسيقى).

پول هنديميت

ومع احتشاد الربع الأول من القرن العشرين بالتجارب الجديدة بحثاً عن أسلوب عصرى أو تطويراً للأساليب القديمة، ومع ازدحام هذه الفترة بعمالقة التجديد العصرى من أمثال ديبوسى وشونبرج



(لوحة ١٦١) هنديميت.

(لوحة ١٦٢) ماتياس جرونيڤالد: العذراء والملائكة مذبح أيزنهايم، ١٥١م بكولمار. ◄



وبارتوك وستراڤنسكى، فقد رأى الموسيقيان الألمانيان پول هنديميت وكارل أورف أن الوقت قد حان للتوقف عن التجارب المثيرة فى عالم الموسيقى والاكتفاء بتطوير النتائج التى حققتها هذه التجارب التى استمرت ما ينوف على ربع قرن، وهكذا شرعا يدعمان موسيقاهما العصرية بإدخال ألحان قديمة فى نسيجيهما الموسيقى. وقد اتجه هنديميت نحو أسلوب عصر النهضة وأسلوب الباروك يستوحى منهما الغناية بالأساليب الكونتراپنطية، فى حين اتجه أورف إلى العصور الوسطى يستوحى منها مصادر أغنياته ومؤلفاته الأوركسترالية.

ويتضح من كتاب هنديميت[٩٠٢] الشهير «عالم المؤلف الموسيقى»[٩٠٣] (١٩٥٢) ومن أوپراه «المصوّر ماتياس» (١٩٣٤) التى أحالها إلى سيمفونية بنفس العنوان أنه قد استنّ لنفسه أسلوباً موسيقيًا ينفرد بالعصرية فى لغته الميلودية والهارمونية، لكنه يعنى من جهة أخرى بالكتابة الكونتراپنطية على نهج أسلوب عصر النهضة وعصر الباروك، مع الالتزام بالقواعد البنائية الكلاسيكية فيما يتعلق بنماذجه الموسيقية (لوحة ١٦١).

وتتألف سيمفونية «المصور ماتياس» من ثلاثة أجزاء بنائية وفق النهج الكلاسيكى: الحركة الأولى سريعة - بطيئة - سريعة، وإن بدأت بتصوير بطئ يمهد للحركة السريعة المصوغة من قالب الصوناتة والمسماة «حفل موسيقى للملائكة»، والذى استوحاه هنديميت من لوحة المصور الألمانى الشهير ماتياس جرونيڤالد ثلاثية الطيّات بهيكل كنيسة «أيزينهايم»، مستخدما فى موسيقاه لحناً شعبيًا قديماً مطلعه «يحكى أن ملائكة ثلاثا كانوا يغنون» (لوحة ١٦٢)، وقد جعل مجموعة الترومبون تعزفه فى صورة أداء رصين وقور تتميز به هذه الآلة التى اختيرت لذلك فى مبدء الأمر لعزف موسيقى الأوراتوريو فى الكنيسة[٩٠٤] (فقرة ١٨٠ أ من التسجيل الموسيقى). وتصور الحركة الثانية البطيئة المسماة «العذراء الآسية»[٩٠٥]، وهى الطيّة الثانية من اللوحة شجن العذراء على موت المسيح كما تخيله ماتياس (فقرة ١٨٠ ب من التسجيل الموسيقى). وتصور الحركة الختامية صمود القديس أنطوان أمام الغواية والمغريات وتمكّنه من التغلّب عليها (فقرة ١٨٠ج من التسجيل الموسيقى).

وإلى جانب نشاطه كمؤلف موسيقى كان هنديميت أيضاً قائداً للأوركسترا وإن لم يبرع فى هذا المجال، وكان أيضاً من علماء الموسيقى فضلاً عن شهرته كعازف ڤيولا. وفى الفترة التى كان يشرف فيها على التعليم الموسيقى بجامعة ييل بأمريكا (١٩٤٠ - ١٩٥٣) كان قد صرف جانبا من اهتمامه - مثل ستراڤنسكى أحياناً - بالموسيقى الكلاسيكية إلى جانب عصريته. وقد انعكس هذا الاهتمام على بعض مؤلفاته، ففى عام ١٩٤٣ كتب مقطوعة تحولات سيمفونية «لألحان مأخوذة عن كارل ماريافون ڤيبر»

(لوحة ١٦٣) ماتياس جرونيڤالد. صمود القديس أنطون أمام الغواية. ◄



وهى من أربعة حركات استعار من ألحان ڤيبير الحركات الأولى والثالثة والرابعة، أما الحركة الثانية - وهى أهمها - فهى لحن صينى أصيل أخذه أيضاً عن ڤيبير الذى كان قد عثر عليه فى قاموس چان چاك روسو للموسيقى، ثم استغله فى موسيقى تصويرية بعنوان «توراندو». ولهذا السبب نجد هذا اللحن وارداً بموسيقى هنديميت بهذا العنوان، وقد أجرى عليه تحولات بارعة الصنعة الموسيقية، فيبدأ بعرض اللحن فى جو صينى مناسب، ويسند هذا العرض إلى آلة الفلوت بصحبة آلات إيقاعية توحى بالإطار الصينى هى الأجراس ثم الطبل والكاسات. ويأخذ هذا اللون الموسيقى فى النمو بعد أن يُجرى عليه المؤلف التحولات بمختلف الصيغ حتى يصل فى منتصف هذا الجزء إلى ما يُشبه موسيقى الچاز من أداء آلات الترمبون والنفير، وذلك على غرار التوزيعات الأوركسترالية البارعة لراڤيل المحاكية لنمط الچاز، ولعله أراد بذلك أن يشنّف آذان تلاميذه الأمريكيين بالإيقاع المؤجل النبر(٩٠٦) الذى قامت عليه معظم موسيقى الچاز، ثم يعود فيختتم الموسيقى باللحن مثلما استعرضه فى البداية بالجو الصينى الأصيل (فقرة ١٨١ من التسجيل الموسيقى).

كارل أورف

أما أسلوب كارل أورف فيتعارض ببساطته مع تشعّب أساليب ڤاجنر وريتشارد شتراوس وشونبرج وهنديميت المعاصر له، إذ هو ينفرد بميله للأغانى الشعبية وإلى بعض أغانى القرن التاسع عشر وإلى أغلب العناصر الأساسية لأسلوب الباروك وعصر النهضة فضلاً عن موسيقى العصور الوسطى. وتقوم مقطوعته الشهيرة «كارمينا بورانا» أساساً على مجموعة قصائد غنائية دنيوية من أغانى الجوليارد عُثر عليها بدير رهبان البندكتين الباڤاريين وترجع إلى القرن الثالث عشر. وقد ظفرت بتقدير العالم من المستمعين والنقاد عل حد سواء وإن تطاول عليها بعض «نقاد الطليعة». ويتجلى فى أسلوبه سماته البسيطة باعتماده أساساً على الإيقاع كوسيلة ناجعة فى التعبير الموسيقى، ومن هنا تتكرر الكلمات وفق الصورة الإيقاعية فيما يسمى بالقرار الملحّ فى إصرار «أوستيناتو». وفى الوقت نفسه يقسّم وحدات الإيقاع إلى أصغر حدودها دون الإخلال بالوزن العام مما يضفى على موسيقاه جاذبية ساحرة. وفى الحق إن هذه الوحدات الإيقاعية المتكررة التى تضفى على الإنشاد صورة تشبه إلقاء تعويذات السحر تبرز فى جميع أغانى «كارمينا بورانا» مع نهاية كل عبارة. كما أصبحت أيضاً تقليداً أسلوبيًا لأورف فى مؤلفات أخرى مثل مجموعة أغان للأطفال بعنوان «الموسيقى الشاعرية»(٩٠٧) وهو تقليد لا يتكرر فى الأغانى فحسب وإنما أيضاً فى نهايات المقطوعات التى كتبها للآلات ومعظمها آلات إيقاعية.

وقد شغلت أوپراه «سرقة القمر» (١٩٣٨) المسرح الأوپرالى فى جميع أنحاء ألمانيا أكثر من أية أوپرا أخرى منذ إخراج أوپرا «فارس الوردة» لشتراوس، غير أن الدراسة التفصيلية لكارمينا بورانا تكشف عن أن أسلوب أورف بالرغم من جاذبيته وحسن إعداده لا يتصف على الإطلاق بالابتكار البحت، بل يشترك بعناصره مع كثير من الأساليب الأخرى كأسلوب ديبوسى وستراڤنسكى وبارتوك وشتراوس

(**لوحة ١٦٤**) كارل أورف.



وفرانزليهار، ومع ذلك فليس ثمة عمل لكارل أورف قد حقق مثل النجاح الكبير الذى حققته كارمينا بورانا (لوحة ١٦٣). فهو لم يكد يقرأ الأغانى البورانية التى نشرت لأول مرة عام ١٨٤٧ حتى فجّرت فيه منابع الإلهام، فعقد العزم على أن يسبغ عليها من فنه ما يعيد إليها قوة التأثير التى كانت تحظى بها لدى جماهير المستمعين خلال القرن الثانى عشر، ومضى يضع لهذه الأغانى ألحاناً تكشف عن أسلوبه المبتكر فى التأليف الموسيقى النابع من دراسته لموسيقى مونتفردى الأوپرالية وموسيقى ستراڤنسكى الكلاسيكية الحديثة. وارتقى أورف بالإيقاع إلى أرفع المراتب فى تأليفه الموسيقى بوصفه الوسيط الأمثل بين الغريزة والفكر، وجعل اللحن مساعداً للإيقاع مخالفاً بذلك النهج الڤاجنرى الذى يجعله مساعداً للهارمونية. وقد اجتزأ أورف الهارمونية فى أبسط مظاهرها، فكتب الأدوار الغنائية فى كارمينا بورانا موزعة للإنشاد فى نغم واحد، وتجنّب الخطوط الميلودية والكونتراپنطية المواكبة للخطوط اللحنية، وعزّز مجموعة آلات الإيقاع بالأوركسترا على نهج بارتوك وما لحق الموسيقى الحديثة من تطور، وجعلها مساوية للمجموعتين الوترية وآلات النفخ.

وكتب أورف قصائد كارمينا بورانا كأول عمل له فى الموسيقى المسرحية (١٩٣٥ - ١٩٣٦) على أوزان الأناشيد الكاثوليكية برغم نضوحها بالوثنية الدافقة، وكان هذا حافزاً دفعه إلى صياغة ألحانه على غرار ألحان «الترتيل الحر» مع تجريدها من الوقار شأنها شأن القصائد الشعرية البورانية نفسها. وكان هذا هو نهج شعراء «الجوليارد» يحاكون الأناشيد الكنسية فى صياغتها وأوزانها مع تضمينها سخرية لاذعة من الكنيسة وطقوسها كما سبق القول، فإذا أحد المخمورين ينشد أغنية «أنا رئيس الدير» بأسلوب ترتيلى فى حين تقاطع إنشاده صرخات من الآلات النحاسية وآلات الإيقاع، ثم يتلوه السكارى مرتّلين وكأنهم جمهور المصلين بينما ينبض إنشادهم بالتهكم والمرح والمجون. وعلى حين يذهب أورف إلى اقتباس كورال كنسى شهير كما فى أغنية «وجه الربيع الباسم»، يلجأ أحياناً إلى الألحان الشعبية السائدة فى إقليم باڤاريا حيث كان يعيش كما فعل فى أغنية «أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء».

وفى الحق إن ألحان أورف هى نتاج سلسلة من التأثرات العديدة حيث يتجلى تأثره بستراڤنسكى وبرقصات العصور الوسطى الإيطالية والفرنسية وبإيقاعات الفلامنكو الإسپانية وبأوپريتات القرن التاسع عشر. وهو حريص على إبراز المضمون الفكرى للنصوص التى يختارها، والذى يتبلور فى كارمينا بورانا فى الشغف بالحياة ومباهجها وتجنيب الجسد ما يتعرض له من آلام. وهو فى سبيل إيضاح هدفه لا يتردد فى استخدام أية وسيلة موسيقية ملائمة لشعره، لا يعنيه إن كانت محدثة أو قديمة.

وتشتمل «الأغانى البورانية التى أطلق عليها أورف ساخرا اسم «كانتاتا دنيوية» على أجزاء ثلاث يحتويها إطار الضراعة إلى ربّة الحظ. وتبدأ باللقاء بين الإنسان والطبيعة خلال موسم «الربيع»، ثم مباهج الخمر فى «الحانة»، وتنتهى بما يدور فى «ساحات الحب». وقد ترددت نصوصها باللغتين اللاتينية والألمانية القديمة الدارجة، وصيغت أشعار المقدمة الاستهلالية التى يجرى تكرارها بعينها كخاتمة للمقطوعة باللاتينية الدارجة بعنوان «إيه يا ربة الحظ»[٩٠٨] (فقرة ١٨٢ من التسجيل الموسيقى) وهى بلا ريب من أجمل ما أعدّ من صيغ لمجموعة الكورال.

وقد قصدتُ أن أقدم ترجمة لقصائد كارمينا بورانا إيماناً منى بأنه لا غناء لمن يستمع إلى موسيقاها من أن يلمّ بالنص الشعرى الذى فجّر فى أعماق المؤلف هذه الألحان، إذ يندر أن نجد موسيقى درامية أخرى قد عبّرت عن معانيها بهذا القدر من القوة والوضوح والروعة الذى نجده هنا.

ومع أنى أقدم فى التسجيل الموسيقى المقطوعة الأولى منها وحدها إلا أننى آثرت أن أنقلها إلى العربية كاملة لمن يسعده الحظ بالاستماع إلى موسيقاها كاملة (لوحة ١٢٤ أ).

* فورتونا مليكة الدنيا.

إيه ياربّة الحظ

«إيه ياربّة الحظ، ما أشبهك بالقمر فى تشكّله،

لا يكاد يكتمل بدراً حتى يَصْغُر ثم يُدركه المحاق.

وقلما يلْقى الأريبُ الحياة باسمة، وما أكثر ما يلقاها وهى عابسة.

وما أشدّ سخريتها منه حين تبسم له، وأعنفها به حين تعبس فى وجهه.

ثم ما أشبهك بالثلج يذوب فى ذَوْب مائه الفقر والغنى معا.

«إيه ياربة الأقدار المتعالية فى جبروتها،

إنك مثل العجلة الدّوّارة تأتين فى دورتك على ما النفس عنه صادفة توجس منه خيفة،

كما تأتين على ما تنعقد عليه الآمال وليس غير سراب،

وتبدين خِفْيةً لتنالى منى أنا الآخر.

وما أوْلانى إذ غدوتُ هدفاً لنزواتك أن أكشف عن ظهرى لسياطك.

وأراك ياربّة الأقدار يا من بيدك العافية والقوة، تسدّدين نحوى حرابك، وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة.

ألا فلنترك الجميع دون إبطاء يهيّئون أوتارهم.

نعم، دعيهم معى جميعاً يبكون هذا المخلوق المقدام الذى حطّمه القدر» (لوحة ١٦٤).

أبكى ضربات فورتونا.

من ضربات فورتونا أجهشُ بالبكاء، وأذرف الدمع لأنها تقسو فى انتزاع أُتاوتها منى.

حقاً إنها تمنحنا أحياناً محصولاً وفيراً، لكن ما أكثر ما تزوّدنا بتافه الحصاد.

يوماً ما تربّعتُ على عرش الحظ فى شموخ، وأخذتُ أرفل فى حُلل الرخاء وأنعم بالسعادة والغبطة، غير أنى ما لبثت أن هويت من عليائى سليب المجد والنعيم.

وبينما تدور عجلة الحظ فأسقط أنا إلى الهوّة يرقى غيرى إلى الأعالى.

فإذا تربّع على قمة عجلة الحظ أحد الملوك فحذّره من ويلات الحظ،

فعلى محور عجلة الحظ نقرأ أيضاً اسم الملكة هيكوبا* . (٩٠٩).

---

* هيكوبا زوجة پريام ملك طرواده التى فقدت أبناءها وبناتها وزوجها أثناء حرب طرواده.

فى مستهل الربيع

٣ ـ وجه الربيع الباسم(٩١٠) .

بوجه الربيع الباسم يظفر العالم بعد هزيمة الشتاء العبوس الصارم،

وتسود «فلورا» ربة الزهور متألقة فى ثيابها البهيجة الألوان وتهرع الغابات إلى تكريمها بأشجى الألحان .

ويرقد فويبوس [أبوللو] ثانية فى حجْر فلورا مَرح الضحكات،



(لوحة ١٦٥) ربة الحظ «تورتونا».

تحيط به الأزاهير المتعددة الألوان، ويستاف «النسيم» عبير الزهور.

ألا فلنُسرع نحو الحب، ولنتبار للفوز بجائزته.

ويصدح البلبل الرخيم الصوت بالأغاريد، فترسم المروج بسماتها على شفاه الزهور،

وتمرق الطيور خلال الغابات الممتعة،

وتُطلق الراقصات العذارى البهجةَ تغمرُ نفوس الألوف المؤلّفة.

٤ ـ الشمس تكسو بالرقة كل الأشياء[٩١١] .

الشمس الساطعة القوية الضياء تكسو بالرقة كل الأشياء.

ويكشف أبريل عن وجهه للعالم،

فتهرع القلوب إلى رياض الحب حيث يحكم الصبىّ رب الهوى بين العشاق.

ويدعونا هذا التجدد العظيم بكل مرح الربيع إلى الاغتراف من المتعة،

ويعيد إلينا الربيع أساليبه الأليفة،

فخير لك وأوفى أن تطوّق محبوبتك بعناق حار.

امنحينى حبك الصادق،

وتطلعى إلى إخلاص قلبى وعقلى معاً.

أنا معك حتى لو تناءى جسدى عنك.

ومن يحب مثل هذا الحب يذوق على عجلة الحظ العذاب.

٥ ـ ها هو ذا الربيع الحانى[٩١٢] .

ها هو ذا الربيع الحانى الذى نشتاقه ونتشوّف إليه يعيد إلى عالمنا الفرحة،

فتتألق المروج بالأزهار الأرجة والشمس تكسو كل شىء بالألق، وتفلت الهموم هاربة.

ويُقبل الصيف، وينسحب الشتاء القارس مرتدًا على عقبيه.

مرحباً بالربيع،

على قدميه يذوب الجليد ويهرب منه الشتاء ويرضع الربيع من ثدى الصيف.

ما أتعسه مَنْ لا ينعم بُمتع الحياة وبملذّات الصيف.

ومن يحاول الظفر بجوائز كيوبيد وبمجده ينعم برحيق الهناء وحلاوته.

إذن فلننعم بما تأمر به ڤينوس القبرصية كى نكون صِنْواً لپاريس*.

* عشيق هيلينا الإسپرطية الذي فرّ بها إلي طرواده.

في المروج

٦ ـ فاصل موسيقى راقص من الأوركسترا

٧ ـ الغابة تزدهر(٩١٣) .

وسط الغابة النبيلة تتفتّح الأزهار وتورق الأشجار ،

أين ذلك الذى كان حبيبى؟

على ظهر جواده ولّى . .

واحسرتاه! من إذن سيغمرنى بالحب؟

الأزهار تتفتح فى كل ركن من أركان الغابة وأنا مشوق إلى حبيبى .

والخضرة تحتضن الغابة .

لكن . . . . أين حبيبى الآن؟

على ظهر جواده ولىّ . واحسرتاه! من إذن سيغمرنى بالحب؟

٨ ـ أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء(٩١٤) .

أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء تبعث فى وجنتى النُّضرة ، فأملكُ دعوة الشبان إلى أحضان الحب .

تطلعوا إلىّ أيها الفتيان ، ودعونى أغمركم بالفرحة ،

وأنتم أيها الرجال المغازلون المهذّبون فلتعشقوا حسان النساء!

فالحب يسمو بأرواحكم ويُضفى عليكم أطيب الصفات .

تطلعوا إلىّ أيها الفتيان ، كى أغمركم البهجة

سلاماً عليك يادنيا ،

ما أعظم ثرائك بالمباهج!

لسوف أظل دوماً من رعاياك عبر حبى لك!

تطلعوا إلىّ أيها الفتيان ، كى أغمركم بالفرحة

٩ ـ مقطوعة راقصة من الأوركسترا

* ما الذى يحدث هنا؟[٩١٥] .

العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل

تعال . . . . تعال . . . يا حبيبى .

أتوسل إليك . أتوسل إليك . . . . .

تعال . . . تعال يا حبيبى[٩١٦]

اقترب منى أيها الفم الوردى واجمع شتات جسدى المتناثر .

تعال واجمع شتات جسدى المتناثر أيها الفم الوردى .

العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل

١٠ ـ لو كان العالم كله ملك يدى[٩١٧]

لو كان العالم ملك يدى ،

من البحر حتى نهر الراين

لقدّمته كله لقاء عناق احتضن فيه ملكة الإنجليز بين ذراعى .

فى الحانة

١١ ـ غليان داخلى[٩١٨]

غليان يفور داخل صدرى الغاضب بينا تشتعل فى نفسى مناجاة مريرة .

ما أشبهنى بورقة شجر صيغت من رماد عناصر الكون تتقاذفها الرياح .

الحكيم يحفر فى الصخر ليركز أساس داره .

أما أنا الأحمق فكالنهر الجارى لا يستقر بمجرى واحد .

فى سيرى أتخبط كالسفينة المبحرة بلا ربّان ،

أو كالطائر الذى يمرق على غير هدى خلال مدارج الهواء .

لا قيود تكبّلنى ولا مغاليق تسجننى .

ما أكثر ما سعيت إلى نظرائى فلم ألق غير الأشرار .

هموم القلب بغيضة ، والمرح أحلى مذاقاً من أقراص العسل .

كل ما تأمر به ڤينوس عذب لكنه لا يعرف الطريق إلى القلوب المحرومة من العواطف .

أنا أضرب فى الأرض كما يضرب الشباب منغمساً فى المجون متناسياً الفضيلة .

أهيم بالملذات أكثر مما أهيم بفعل الخير .

أنا ميت الروح لا أستجيب إلا لنداء الجسد .

١٢ - كنت أعيش فى البحيرة[٩١٩] .

أنشدت البجعة المَشْوِيَّة تقول :

فى الماضى كنت أعيش فى البحيرة ، وكنت أيامها بجعة جميلة . ويلتاه! واكرباه! صار لحمى الآن مشويّا أسود!

يقلّبنى الطاهى على الجمر وتلتهم النار جسدى ،

والخادم يعدّنى للآكلين .

يا ويلى ، صار لحمى مشويّا أسود .

وأنا الآن قعيدة فوق المائدة عاجزة عن التحليق .

وأرى الأسنان تنفرج وتطبق مُقبلة نحوى .

ياويلى! يا ويلى . صار لحمى مشويّا أسود .

١٣ - أنا رئيس الدير[٩٢٠] .

أنا رئيس دير كوكانى وصحابى معاقرو خمر ، وأدين بعقيدة آل ديكيوس[٩٢١] .

من يأتى الحانة فى الصبح ليلاعبنى النرد يغادرنى فى المساء عارياً من كل ثيابه ،

ولسوف يصيح : صهِ صهِ! ماذا صنعت بى أيها الحظ الجائر؟ لقد سلبتنى كل مباهج الحياة! صهِ صهِ .

١٤ - عندما نكون بالحانة[٩٢٢] .

عندما نكون بالحانة لا يشرد فكرنا نحو قبور الموتى ،

بل نندفع إلى مناضد القمار وحولها يتصبّب منا العرق .

وإن شئت معرفة ما يجرى فى الحانة التى تتحول فيها النقود إلى خمور ، فاصغ إلى ما أقول :

البعض يقامرون والبعض يشربون ،

والبعض الآخر يكتفون بالمشاركة الخاملة .

ومن الذين ينغمسون فى القمار مَنْ يخسرون حتى ثيابهم التى يربحها آخرون ،

فيغطون أجسادهم برقع من الخيش، غير أن أحدهم لا يخشى الموت.

وباسم باكخوس يلقون بالنرد فى مبدأ الأمر على ثمن كأس المجون الأول،

ثم يشربون الكأس الثانية نخب السجناء،

ثم الكأس الثالثة نخب الأحياء،

وتأتى الكأس الرابعة نخب جميع المسيحيين،

وتتبعها الخامسة نخب المؤمنين الراحلين، ويكرعون السادسة فى صحة الراهبات المزهوات،

والسابعة فى صحة حارسى الغابة،

والثامنة للرهبان الآثمين،

والتاسعة للرهبان الشاردين،

والعاشرة لراكبى أمواج البحار،

والحادية عشرة للملتحمين فى عراك،

والثانية عشرة للتائبين،

والثالثة عشرة للمسافرين.

وبلا تحفظ يتوالى قرع الكئوس سواء كان ذلك فى صحة البابا أم فى صحة الملك.

السيدة تشرب والسيد يشرب،

والجندى يشرب والراهب يشرب.

وهذا الرجل يشرب وتلك المرأة تشرب.

الخادم يشرب مع الخادمة،

والنشيط يشرب مع الكسول،

والأبيض يشرب مع الأسود،

والمستقر يشرب مع المرتحل،

والجاهل يشرب مع العالم.

الفقير والمريض يشربان،

والمجهول والمنفى يشربان،

والصبى والكهل يشربان،

والقائد يشرب والشّماس .

والشيخ يشرب والأم .

وهذه المرأة وذاك الرجل .

المئات بل الألوف يشربون يشربون يشربون .

وستمائة قطعة من النقود سرعان ما تذوب حين يبدءون يشربون جميعاً بلا حساب أو حدود ،

وحتى بعد ما تمتلىء بالسعادة القلوب .

لذلك نفقد النقود واحترام الآخرين .

دع من يستهينون بنا يتخبّطون ، ولا تُكتب أسماؤهم فى الآخرة مع الخيّرين . إيو[٩٢٣] .

ساحة الحب

١٥ ـ الحب يحلّق فى كل مكان[٩٢٤] .

الحب يحلّق فى كل مكان مدفوعاً بالشهوة ، وتضم يداه الفتيان إلى الفتيات ،

يا ويل الفتاة التى تحيا دون فتى .

تفتقد السعادة ويطول عليها الليل يوثق قلبها بالأغلال .

ما أقسى ذلك وأشد مرارته .

١٦ ـ الليل والنهار وكل شىء[٩٢٥] .

يناصبنى الليل والنهار وكل شىء العداء ،

وصوت الفتيات يُهيج بعينى الدمع ،

ويطلق من أعماقى الزفرات ويحرّك فى نفسى الخوف .

أيها الصحاب اغترفوا من نبع المرح ،

وأنتم يا من تعرفونه حدّثونى عنه ولا تدعوا الحزن يعذّبنى .

ما أثقل أساى ،

ناشدتك بشرفك أن تتريثى قليلاً ،

فوجهُك صبوح ، وقلبى يسكب من عينى ألوفاً من قطرات الدمع ،

ولقد تشفينى قبلة واحدة منك وتعيد إلى نفسى بهجة الحياة .

١٧ ـ وقفت هناك فتاة[٩٢١] .

وقفت هناك فتاة تتشح بثوب أرجوانى لو لمسه أحد لسمع حفيف نسيجه . إيا!

١٨ ـ من قلبى[٩٢٧] .

من قلبى تتصاعد آلاف الزفرات وأُحسّ بوخز الحزن أمام روعة حُسنك[٩٢٨] .

وحبيبتى لا تطلّ

عيناك تسطعان لضياء الشمس وتلمعان كوميض البرق المتوهّج بالنور وسط الظلام .

وحبيبتى لا تطلّ

ألا فلتُبارك الآلهة إرادتى ، فقد عقدتُ العزم على فض نسيج بكارتها .

وحبيبتى لا تطلّ

١٩ ـ عندما يخلو فتى إلى فتاة[٩٢٩] .

عندما يخلو فتى إلى فتاة فى حنايا حجرة صغيرة تجمعهما سعادة الوصال ،

ويتفجر بينهما الحب وتتساقط بينهما حُجُب التحفظ وتغمر أطرافهما لذة فريدة لا تلبث أن تسرى إلى ذراعيهما وشفتيهما .

٢٠ ـ أقبلى، أقبلى، أقبلى[٩٣٠] .

أقبلى ، أقبلى ، أقبلى ،

لا تتركينى أموت شوقاً إلى جمال وجهك . . .

ونظرة عينيك وخصلات شعرك

كم أنت رائعة الفتنة!

أنت أروع حُمرة من الورد!

وأنصع بياضاً من الزنبق!

وأجمل من كل ما فى الكون!

بك أتغنّى . . . . دون توقف .

٢١ ـ فى الميزان[٩٣١] .

فى ميزان فكرى تتأرجح أكثر التيارات تعارضاً : الحب الماجن والعفّة .

لكنى أختار منهما ما أبغى،

وأسْلم عنقى إلى المِقْود،

المِقْود الجميل فى استسلامٍ ملهوف.

أسْلم عنقى.

٢٢ - الموسم بهيج[٩٣٢] .

الموسم بهيج أيتها العذارى،

فانعمن معاً فى صحبة الفتيان[٩٣٣] .

أوه. أوه. أوه. جسدى يونع كله،

وبأعماقى تتأجّج نار حب. حب جديد. . . جديد.

يدفع بى إلى حتفى[٩٣٤]

الإذعان للرغبة يريحنى،

والصدود يوردنى موارد الهلاك.

أوه. أوه. أوه. ! جسدى يونع كله،

وبأعماقى تتأجّج نار حب جديد. . . جديد،

يدفع بى إلى حتفى[٩٣٥] .

فى الشتاء يخمل الرجل.

ويوقظ الربيع رغباته[٩٣٦] .

أوه. أوه. أوه. ! جسدى يونع كله،

وبأعماقى تتأجّج نار حب. إنه حب جديد. . . . جديد،

يدفع بى إلى حتفى[٩٣٧] .

عُذريتى تعذّبنى، وبراءتى تخذلنى.

أوه. أوه. أوه! جسدى يونع كله،

وبأعماقى تتأجّج نار حب. . حب جديد، جديد،

يدفع بى إلى حتفى[٩٣٨] .

أقبلى نشوى يا مُهجة قلبى .

أقبلى يا حسنائى ، فأنا أذوب شوقاً إليك .

أوه . أوه . أوه! جسدى يونع كله ، وبأعماقى تتأجّج نار حب . حب جديد ، جديد ،

يدفع بى إلى حتفى .

٢٣ ـ يا أرقّ الفتية[٩٣٩] .

يا أرقّ الفتية أفرش لك جسدى كلّه

بلانزيفلور وهيلينا

٢٤ ـ سلاماً يا أجمل الجميلات[٩٤٠] .

سلاماً يا أجمل الجميلات وأنفس الدُّرر

سلاماً يا فخر العذارى وأروع الفتيات

سلاماً يا نور الدنيا وزهرة الكون

سلاماً إلى بلانزيفلور وهيلينا ،

سلاماً إلى ڤينوس النبيلة .

٢٥ ـ إيه يا ربّة الحظ[٩٤١] .

«إيه يا ربة الحظ ، ما أشبهك بالقمر فى تشكّله ، لا يكاد يكتمل بدراً حتى يَصغُر ثم يدركه المحاق ،

وقلما يلقى الأريب الحياة باسمة وما أكثر ما يلقاها وهى عابسة ،

وما أشد سخريتها منه حين تبسم له ، وأعنفها به حين تعبس فى وجهه ،

ثم ما أشبهك بالثلج يذوب فى ذوب مائه الفقر والغنى معاً .

إيه يا ربة القدر المتعالية فى جبروتها ،

إنك مثل العجلة الدوّارة تأتين فى دورتك على ما النفس عنه صادفة توجس منه خيفة ،

كما تأتين على ما تنعقد عليه الآمال وليس غير سراب ،

وتبدين فى خِفْية لتنالى منى أنا الآخر ،

وما أولانى إذ غدوت هدفاً لنزواتك أن أكشف عن ظهرى لسياطك» .

«وأراك يا ربة الأقدار يا من بيدك العافية والقوة ، تسدّدين نحوى حرابك ،

وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة .

ألا فلنترك الجميع دون إبطاء يهيّئون أوتارهم .

نعم ، دعيهم معى جميعاً يكون هذا المخلوق المقدام الذى حطمه القدر»(٩٤٢) .

* * *

وقد اكتسب أورف شهرة كبيرة أيضاً بفضل مجموعته لموسيقى الأطفال (١٩٣٠ ـ ١٩٣٥) التى أعد صياغتها فى أعوام (١٩٥٠ ـ ١٩٥٤) وقدّمها بعنوان «الموسيقى الشاعرية» . وهى مقطوعات من الموسيقى الغنائية والإلقائية وموسيقى الآلات التى يمكن استخدامها فى تعليم الأطفال الموسيقى . وتبدأ بإلقاء الكلام موزوناً بالتصفيق ، وتنتقل عبر أغانى الأطفال من أبسط الأبعاد الموسيقية لأنغام الألحان حتى الميلودية النامية التى تشبه ألحانه فى موسيقاه لغير الأطفال . ويستخدم فى مجموعته هذه أبسط المواد الموسيقية وأسهل النماذج ، ولكنه يستعرضها فى جمال خلاب ومهارة فائقة عن طريق آلات موسيقية خاصة مثل مجموعة الإكسيلوفون والميتالوفون والجلوكنشبيل [الأجراس الصغيرة] من مختلف الأحجام .

وتشتمل هذه المقطوعات على أجزاء يمكن حذفها أو الإبقاء عليها لوفق قدرة التلاميذ ، وذلك بما يسمح بالتوسع التدريجى فى الأغانى ابتداء من الميلودية التى تتألف من ثلاثة أنغام والمصاحبة بالقرار المُلحّ «أوستيناتو» البسيط إلى الميلودية التى تقوم على السلّم الخامس(٩٤٣) فالسلم الدياتونى [الأنغام السبعة العادى] حتى السلم الملّون [الكروماتى] المشتمل على الأنغام وأنصاف الأبعاد بينها . ويستخدم أورف مع تلك الآلات الأساسية مختلف أنواع الطبول والكاسات والآلات الإيقاعية الإضافية الأخرى [لكنها ليست مما يُصنَّف ضمن لعب الأطفال] فضلاً عن الأجراس الزجاجية المصنوعة على شكل أكواب ، والجيتار الذى تُغمز أوتاره لضبط الإيقاع فقط دون عزف ميلوديات عليه ، والڤيولا داجمبا ذات الرنين الثرىّ بحجمها الصغير الذى يناسب عزف الناشئين والصغار ، ويضيف من وقت لآخر الفلوت ذات المبسم والثقوب ، وهى أسهل أنواع الفلوت فى العزف لاسيما عند الانضمام إلى أصوات المنشدين وإحلالها محلهم فى الأداء .

ومع اختيار أورف للآلات التى يسهل على الأطفال الهواة عزفها جاءت الموسيقى فى نفس جمال موسيقاه التى كتبها لغير الأطفال . وقد سجل مجموعته بأداء الأطفال والناشئين حتى سن الشباب فى عشرة أسطوانات تتميز بوضوح الأصوات وجمال الموسيقى التلقائية ، وقام بإعداد نماذج على أساس ألحان استعارها من شتى أنحاء العالم مما يُنشد فى القاعات أو الطرقات من الفولكلور أو من الموسيقى المؤلفة من الغرب والشرق . ومن بين نماذج مقطوعاته **«أغنية الشارع»**(٩٤٤) وهى صيغٌ من التنوعات التى

أعدّها أورف على غرار مقطوعة موسيقية كان قد كتبها للعود هانز نيڤسيدلر[٩٤٥] (١٥٣٦) بحيث تبدو فى صورة أغنية مما يترنّم به عامة الناس فى الشارع. وتأسر جاذبية توزيع آلاتها الصغار والكبار على حد سواء بأصوات الفلوت ذات المبسم والإكسليفون والكاستانيت والدفوف، وتتوالى فصائل الآلات فى الأداء الموسيقى الواحدة منها تلو الأخرى إلى أن تندمج جميعا فى الفرقة الموسيقية الكاملة، إلى أن تتغير نبرات الإيقاع بشتى الصور الإيقاعية ـ الذى أصبح أسلوباً خاصاً لأورف ـ وهو ما يتضح بجلاء فى هذه المقطوعة (فقرة رقم ١٨٣ من التسجيل الموسيقى) وفى مقطوعة «موسيقى لمسرحية للعرائس» وهى صورة صوتية لمنظر من مسرحيات العرائس تقوم على لحن من «جاوه» وتنبض بالآثار الصوتية الجميلة التى تنبعث من الإكسيلوفون والجونج والمثلث المعدنى والأجراس الصغيرة التى تبدأ بها المقطوعة مستعرضة اللحن مع تدرّج دخول الآلات ثم تأتى الصور الإيقاعية المتنوعة الجذابة التى تجرى وفقاً للوزن الأصلى إلى أن تتبادل مختلف الآلات تأكيد نبرات الإيقاع (فقرة ١٨٤ من التسجيل الموسيقى).

ويغلب التجانس[٩٤٦] على الهارمونية المستخدمة فى «الموسيقى الشاعرية» وإذا كان أورف قد لجأ إلى التنافر فى لحظات قليلة إلا أنه لم يتجل بوضوح كما كان يحدث أحياناً فى موسيقى القرون الوسطى التى استغل أورف بعض ألحانها مثل مقطوعة رقصة الروندو الصغيرة «الدائرة الصغيرة» التى يرجع تاريخ كلماتها ولحنها إلى القرن السابع عشر وتنشدها فرقة كورال مكونة من الأطفال والرجال، تستمد عذوبتها من امتزاج أصوات الغناء مع مختلف الآلات المستعملة، ومن تدرج شدة الصوت صعوداً وهبوطاً بما يشبه المد والجزر فى شدة حركة الصوت، وكذلك من إيقاع المارش الواضح الذى يعين المستمع على تصور اقتراب فرقة موسيقة ثم ابتعادها. ويصاحب هذه الرقصة دائماً راقصون ثُبّتت أجراس صغيرة حول معاصمهم ورُسُغهم. ويشارك فى هذه المقطوعة إكسيلوفونات وآلات جيتار وطبلة عسكرية وأجراس صغيرة «جلاجل» وتنباله وتشيللو وكنترابص (فقرة ١٨٥ من التسجيل الموسيقى).

الموسيقى العصرية بالمجر

بيلا بارتوك

ظفر اسم الموسيقى المجرى بيلا بارتوك (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) بمكانة مرموقة بين أسماء عمالقة الموسيقى العصرية فى القرن العشرين إلى جانب ديبوسى وشونبرج وسترافنسكى. وقد نادى هو الآخر بالانطلاق المقامى والمتحرر فى التعبير الموسيقى، لكنه لم يقع مثل شونبرج أسير كتابة الموسيقى العارية عن الميلودية

الشجيّة والحذلقة الهارمونية، وإنما اكتفى باطّراح طريقة الكلاسيكيين والرومانسيين فى التزام المقام الأصلى الواحد وما يتصل به من مقامات قريبة، فغالى فى الكتابة بأسلوب «مزدوج المقام» متعدد المقامات فضلاً عن استخدامه المقامات الكنسية القديمة إلى جانب السلالم الكبيرة والصغيرة ومقامات أخرى قريبة من المقامات العربية. ومع ذلك فقد كان عبقريا فيما ابتكره من ميلوديات وما استعاره فى



(لوحة ١٦٦) بيلا بارتوك.

موسيقاه من ألحان شعبية مجرية، كما كتب مؤلفات متنوعة لموسيقى الحجرة مثل «الرباعيات الستة الوترية» التى تُعتبر الرباعية الأخيرة منها نموذجاً أكاديمياً لإمكانيات التأليف الموسيقى وتناول الألحان بكافة الوسائل الكلاسيكية وأسالب كتابة الفوجة. وكتب أيضاً موسيقى للپيانو، كما ألّف للأوركسترا «كونشرتو الأوركسترا» وللأوپرا «ذو اللحية الزرقاء» وللباليه «الماندران العجيب» و«الأمير الخشبى» وفقاً لهذا الأساس الميلودى والهارمونى. وتعدّ «موسيقى للوتريات والآلات الإيقاعية والسليستا» (١٩٣٦) و«صوناته لآلتى پيانو والآلات الإيقاعية» (١٩٣٧) أهم مقطوعتين تستهويان كبار العازفين لطرافتهما وقدرتهما الفائقة فى الكشف عن أسلوبه فى التحرّر من المقامية(٩٤٧) (لوحة ١٦٦).

والطريف فى تشكيل هاتين المجموعتين من الآلات هو استعمال الآلات الإيقاعية ضمن المجموعات الصغيرة للآلات، وهو استخدام عصرى يمثل خروجاً عما كان مألوفاً قبل القرن العشرين حين كان استعمال الآلات الإيقاعية مقصوراً على الفرق الكبيرة العدد كالأوركسترا السيمفونى، وحتى فى الأوركسترا السيمفونى لم تكن الآلات الإيقاعية تستخدم فى أغلب الأحوال إلا فى رفقة آلات النفخ. ومع ذلك كتب بارتوك موسيقى للوتريات دون آلات نفخ، وربما كانت السيرينادة رقم ٦ لموتسارت للوتريات والتمپالة [التمپانى] هى النموذج الوحيد الذى استُخدمت فيه آلة إيقاعية واحدة مع الوتريات، فقد شاء بارتوك تنمية ميلوديته بالطريقة المألوفة فى رباعية الوتريات مع إضفاء نقرات برّاقة، فإذا هو يستعمل الطبول والإكسيلوفون يوشّيها بالصنوج وبالأصوات الناقوسية الرقيقة لآلة السيليستا أو آلتى الپيانو فى الصوناتة الخاصة (فقرة ١٨٦ من التسجيل الموسيقى). وقسّم أدوار الوتريات فى صوناته آلة الپيانو والوتريات والآلات الإيقاعية إلى مجموعتين متقابلتين على نسق مجموعتى منشدى «المجاوبات الكنسية»، كما جعل أداء كل آلة من آلتى الپيانو متقابلا مع أداء الأخرى، وهو تقسيم باروكى تُعدّ العودة إليه تجديداً ملحوظاً فى القرن العشرين، خاصة وأنها كانت من عُمُد الأسلوب الكنسى للإنشاد فإذا بارتوك ينقلها إلى موسيقى الحجرة.

ومن بين الأعمال الرفيعة التى كتبها بارتوك مجموعة من الأغانى الفولكلورية المجرية والسلاڤية المعدّة بمصاحبة الپيانو للأطفال (١٩٠٨ ـ ١٩٠٩)، وهى عمل ناضج متكامل ومتنوع فى نسيجه الموسيقى وفى إيقاعاته يقوم على الهارمونية العصرية الجريئة إلى جانب الهارمونية الأساسية التقليدية. ولم يكتف بارتوك بتبسيط الخطوط الميلودية لهذه الأغانى كى يسهل على الأطفال إنشادها، بل أثراها بمصاحبة آلة الپيانو لها فجلّت مغزى كلماتها وزادت ميلودياتها وضوحا ونوّعت ما انطوت عليه من صور إيقاعية وآثار صوتية.

أثر العصرية فى التشيك

ياناتشيك

وقد أسهم موسيقى تشيكى هو ليوش ياناتشيك (١٨٥٤ ـ ١٩٢٨) بمبتكراته الأسلوبية فى صبغ التراث الموسيقى العالمى باللون التشيكى القومى خلال القرن العشرين (لوحة ١٢٦). وإذا كان هناك مؤلفون تشيكيون آخرون قد ترسّموا خطى شونبرج فى بداية القرن فإنهم ما لبثوا أن أعرضوا عنها بعد ذلك مثل «هابا» الذى اتجه إلى الكلاسيكية المحدثة، كما ترسّم آخرون خطى الرومانسية وخاصة المدرسة الفرنسية مثل «مارتينو» الذى تتلمذ على ألبير روسيل ونهج نهجه الذى هو فى الواقع خليط من أسلوبى ديبوسى وراڤيل. أما ياناتشيك الذى لم تتحقق شهرته العالمية إلا فى الستينيات بعد اهتمام عدد كبير من النقاد بدراسة مؤلفاته فينفرد بأسلوب موسيقى جديد خاص به. والعجيب أنه كتب مؤلفات كثيرة فى أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلتفت إليها مواطنوه، وألّف أوپراته ما بين عامى ١٨٩٨ و١٩٠٣ التى عرضت لأول مرة عام ١٩٠٤ بمدينة برنو عاصمة مقاطعة موراڤيا، ثم راجعها وأعاد إخراجها فى پراج عام ١٩١٦ بعد أن تميّزت بمعالم الطريق الطويل الذى سلكه حتى حقق أسلوبه الذاتى.

وتتألف الميلودية الأصلية فى كل عمل من أعمال ياناتشيك من خليّتين لحنيتين[٩٤٨] تقدم إحداهما النصيب الأعظم من المصاحبة للميلودية فوق اشتراكها فى تكوين الميلودية. غير أنه لا يُجرى أية تنمية إيقاعية لهاتين الخليتين برغم ممارسته لتجارب موسيقى القرن التاسع عشر، كما أنه لا يشتق جملاً موسيقية تقوم على أساسهما مثلما فعل باخ، بل يكرر الوحدات اللحنية كما هى، ثم يعدّل صورتها عن طريق تجديدات هارمونية هامة، ويكررها مرات أخرى بإلحاح حتى تعتادها الأذن.

وقد استنبط ياناتشيك طريقته الميلودية من دراسته للهجات المختلفة بما فى ذلك لهجة الفلاحين بمقاطعة موراڤيا التشيكية ومقاطعة سلوڤاكيا [السلوڤاكية حاليا] حيث قام بمسح شامل للأغانى الفولكلورية مستغلاً تنوع لهجاتها فى مؤلفاته الموسيقية وبنوع خاص فى أوپراته، وإذا هو يكتب فى إحدى رسائله: «ما المنحنيات الميلودية [أى النّبرات] للصوت البشرى إلا تعبيرا عن شتى ضروب النشاط الفكرى للإنسان، فهى التى تكشف عن ذكاء المتحدث أو غبائه، يقظته أو غلبة النعاس عليه، خموده أو نشاطه، كما تبين لنا إن كان طفلاً أو شيخاً هرماً، وإن كان الوقت صباحاً أم مساء، صَحْوًا أو معتماً، مثقلاً بالحرارة أو بالبرودة، كما تكشف عن عزلة المتحدث أو انخراطه مع الآخرين. ومن هنا ينحصر فن التأليف المسرحى فى تأليف المنحنى الميلودى الذى يمثل قوة سحرية فى الكشف عن الإنسان فى إحدى لحظات حياته[٩٤٩].» ثم زاد ياناتشيك نظريته إيضاحاً فى خطاب آخر إلى أحد أصدقائه يقول فيه: «لقد

ثبت لى بعد الدراسة الموسيقية للغة العصرية أنه يمكن تفسير الأسرار الميلودية الإيقاعية للموسيقى عامة من خلال المنحنيات الميلودية والإيقاعية لنبرات الكلام، فمن المتعذر أن يصبح الإنسان مؤلفاً موسيقيّا للأوبرا إلا بعد دراسة نبرات الكلام المباشر، وكم أود أن تكون نظريتى هذه واضحة للجميع كل الوضوح». ومع قيام نظريته هذه على فكرة كانت مثار اهتمام موسّورسكى وآخرين قبله إلا أنه لم يستعرها منهم أو من أى مؤلف آخر، وإنما توصل إليها من خلال دراساته الشخصية للهجات بلاده.

وتميز أسلوب ياناتشيك كذلك بالتحرر الذى اكتسبه من دراسته للأغانى الفولكلورية المورافية فى كتابة الأدوار الموزعة على عدة أصوات پوليفونية. وقد استغل فى هارمونيته - مثل ديبوسى - السلّم ذا الأبعاد الموسيقية الكاملة، وإن كان يبدأ موسيقاه - على عكس ديبوسى - بالسلم الدياتونى العادى، منتقلاً ببراعة وفق السياق الموسيقى إلى السلّم ذى الأبعاد الموسيقية الكاملة، ثم يعود فى ختام الموسيقى إلى السلم العادى. ويمضى ذلك كله فى يُسر وسلاسة دون أن يستشعره المستمع إلاّ إذا انكبّ على مركّباته الهارمونية مدقّقا محلّلا.

ولعل ياناتشيك هو الوحيد بين مؤلفى القرن العشرين الذى ابتكر أنماطاً حرة فى بناء القوالب الموسيقية تختلف عن تلك التى مارسها سابقوه ومعاصروه ولاحقوه حتى اليوم(٩٥٠). ولهذا جاءت نماذجه متنوعة منطلقة متحررة فى بنائها من قواعد البناء الكلاسيكى أو الأكاديمى، بما فى ذلك أعماله الدينية فإذا القداس الذى كتبه بعنوان «القداس الجلاجولى»(٩٥١) يجيئ متحرراً من الألحان الشعائرية المسيحية(٩٥٢) وأكثر جنوحا فى طابعه إلى الموسيقى الدنيوية فضلا عما ينبعث عنه من طابع محلّى، فليست موسيقاه تشيكية فحسب وإنما هى انعكاس واضح للموسيقى الفولكلورية بمقاطعة موراڤيا التشيكية حيثُ ولد وعاش حياته الطويلة بها.

وقد استخدم ياناتشيك بدلاً من النصوص اللاتينية المألوفة فى القداس نصوصاً من عدة لهجات كرواتية وجلاجولية، كما انطوى موضوع القداس على الإعلاء من شأن المحبة والإخاء بين الشعوب السلافية، وهكذا لم يكن موضوعه دينيّا وإنما من صميم فلسفة الأخلاق. وقد استهله بمقدمة أوركسترالية تكرّس هذا المناخ الوجدانى وتتصل مباشرة بالجزء الأول من القداس (فقرة ١٨٧أ من التسجيل الموسيقى). وبعد جزء الدعاء الرائع فى ختام القداس(٩٥٣) (فقرة ١٨٧ب من التسجيل الموسيقى) تُشيع الخاتمة الأوركسترالية البهجة والسعادة تمجيداً للمحبة والإخاء (فقرة ١٨٧ج من التسجيل الموسيقى).

وقد أخضع ياناتشيك كل شىء فى أوپراته للعنصر الدرامى، ومن هنا زخرت أوپراته بأجزاء موسيقية متباينة الطابع، وذلك لما بين المواقف الدرامية أحيانا من تعارض. وتشدّ أوپراه «كاتيا كبانوڤا (١٩١٩ - ١٩٢١) المستمع من بدايتها إلى نهايتها مثلما تشدّه أوپرا ڤاجنر «تريستان وإيزولده» مع أن أهم لحن يربط بين أجزائها ليس إلا ميلودية تتألف من ثمانية أنغام تُقرع على طبول «التمپانى»، فى حين تعد أوپراه» الثعلبة الصغيرة الماكرة» صورة حيّة موجزة لمجموعة من الرقصات الشعبية المتعاقبة التى تضفى عليها روح الدعابة اللطيفة مزيداً من البهجة والإشراق، ومع ذلك فإن الأوپرا تنتهى بموت البطلة المرحة ميتة سخيفة، وهو ما يشكّل تعارضا واضحا فى المواقف الدرامية. وتمثل أوپراه «بيت الموتى» (١٩٢٧ - ١٩٢٨) التى تقوم على قصة دوستويڤسكى الشهيرة التى تحمل نفس الاسم سلسلة غير متصلة من حلقات الحياة الإنسانية عرضها كما هى مع التركيز على تكثيف صور البؤس التى رسمها دوستويڤسكى فى قصته.

وقد تناول ياناتشيك الكتابة للآلات الموسيقية بطريقة سلسة بعيدة عن الافتعال، كما كتب للپيانو بطريقة فريدة تخالف نهج الموسيقيين القدامى أمثال بيتهوڤن وليست وشوپان وكذا المحدثين جميعاً، إذ كان يميل إلى الطبقات الصوتية الحادة فى الپيانو وإلى آلات النفخ فى كتابته الأوركسترالية حتى بات يجمعها فى تآلفات هارمونية خلابة وفى خطوط كونترابنطية رائعة.

مؤلفو العصر وما قد يسفر عنه المستقبل

بنچامين بريتين

وفى بريطانيا يُلفت بنچامين بريتين أنظار العالم بمؤلفاته الموسيقية (١٩١٣ - ١٩٧٦) حتى احتل اليوم فى الموسيقى الإنجليزية المكانة التى كان يحتلها پيرسيل فى عصره، فإذا نسيج موسيقاه يزخر بنفس ثراء نسيج موسيقى پيرسيل كما يتجلّى فى توزيعاته الأوركسترالية نفس صفاء توزيعات ستراڤنسكى ووضوحه إلا أنها أشدّ جاذبية (لوحة ١٦٧).

ولم يأخذ بريتين عن سابقيه شيئاً مما كان يُطلق عليه «التضمين» فى أعماله الموسيقية مثلما فعل ستراڤنسكى حين أخذ عن پيرجوليزى مقطوعته «پولتشينيلا»[٩٥٥] وحين استعار ألحاناً من تشايكوڤسكى وأدخلها فى نسيج موسيقاه لباليه «قُبلة الجنّية»[٩٥٦] وإن يكن بريتين قد كتب من نموذج الپاسكاليا على غرار پيرسيل. وحتى حين استعار لحناً من پيرسيل لموسيقاه «مرشد الشباب إلى الأوركسترا»[٩٥٧] لم يقحمه على نسيج موسيقاه وإنما بنى عليه تنوعات صاغها بلغته العصرية وتوزيعاته الأوركسترالية الدقيقة.

وما أكثر ما كتب بريتن للآلات المفردة لإبراز مهارة الأداء الفنى مثل الصوناته التى كتبها للتشيللو والپيانو وأهداها إلى العازف الروسى الشهير «روستروپوڤتش»، إذ هى تشتمل على كافة معالم المهارة التى يمكن أن يؤديها عازف بارع على التشيللو. كما أن «سيمفونيته» الجنائزية»[٩٥٨] و«سيمفونيته البسيطة» تكشفان عن براعة العزف الأوركسترالى وعن مهارته فى الكتابة الپوليفونية وعن لغته العصرية التى لا تتخلى عن عذوبة الميلودية. وقد حققت له أوپراه الأولى «پيتر جرايمز» (١٩٤٥)[٩٥٩] شهرة واسعة بعد فترة قصيرة من أدائها الأول الذى لاقت خلاله نجاحاً عالميًا مدويًا. وهى تصور مجتمع



(لوحة ١٦٧) بنچامين بريتن.

الصيادين الإنجليز الذى يلعب البحر فيه دوراً رئيسيا لا بوصفه إطاراً فحسب بل لأنه يمثل عنده. كما كان يمثل عند ديبوسى فى «صور البحر» وعند إدوار لالو فى أوپراه «ملك إيس». منبع الحياة بأسرها فضلاً عن كيانه شبه الأسطورى، وكان بريتين يرى فى البحر مرادفاً للغابة عند الموسيقيين والشعراء الألمان خلال القرن التاسع عشر من أمثال ڤيبير وشومان وڤاجنر ومالر وبروكنر، ومن هنا جمع فى أوپراه «پيتر جرايمز» أربع مقطوعات عن البحر.

وكتب بريتين عام ١٩٦٢ «قداس موتى الحرب» لعدد من المغنّين القرويين ولمجموعة الكورال والأوركسترا لتمجيد ضحايا الحرب العالمية الثانية عُزف فى كافة البلاد الأوربية، ويكشف القداس عن أسلوبه العصرى فى الكتابة للإنشاد الكورالى الذى برع فيه بريتين وإن لم يأت فيه بالجديد المثير الذى أتى به فى كتابته للآلات (فقرة ١٨٨ من التسجيل الموسيقى). ولا تشتمل واحدة من أوپراته «پيتر جرايمز» و«اغتصاب لوكريشيا» (١٩٤٦)(٩٦٠) و«ألبرت هيرنج» (١٩٤٧) و«لفّة البريّمة» (١٩٥٤)(٩٦١) و«جلوريانا» (١٩٥٣) التى ألفها بمناسبة تتويج الملكة إليزابيث الثانية على أية فقرة من الإنشاد الكورالى.

صمويل باربر

ولا يجوز أن نمضى فى هذه الجولة بين مؤلفى الموسيقى فى القرن العشرين دون أن نعرج على واحد من أرقّ الموسيقيين المعاصرين وهو صمويل باربر (١٩١٠ -) الذى يعدّ فى طليعة المؤلفين الموسيقيين الأمريكيين المعاصرين، وقد تميزت موسيقاه بالغنائية السلسة الشائقة والتعبير القوى النافذ إلى القلوب. ولا يفوتنا بصفة خاصة الإشارة إلى مقطوعته الشهيرة «أداچيو للوتريات» (فقرة رقم ١٨٩ من التسجيل الموسيقى) التى هى فى الأصل الحركة البطيئة لرباعيته للوتريات التى ألّفها عام ١٩٣٦. فبعد أن قام بتعديل صياغة أجزائها لتناسب إمكانيات الأوركسترا الوترى ما لبثت أن غدت أكثر أعمال باربر شهرة وشيوعا، فهى تجلو بحق الإبداعات الميلودية للأوركسترا الوترى المتجانس من ڤيولينات وڤيولات إلى آلات التشيللو [والكونترباص بأخرة] فى وقار وثراء وصفاء ورنين جَهْورى ممتد يبقى دوما راسخا فى الشعور.

أوليڤييه ميسيان

والثابت أن الروح «العصرية» لم تتناول غير الأسلوب الموسيقى وحده وحده، إذ لا تعدّ التجديدات التى أضافها القرن العشرين ذات أثر جوهرى فى البناء الموسيقى نفسه، سواء كانت موسيقى آلات أو موسيقى غنائية، بل إن عالم الأوپرا مايزال يعيش على تراث القرن التاسع عشر، بينما تنحصر معظم التجديدات التى طرأت عليه فى المعدّات المسرحية المتطورة والوسائل الميكانيكية الحديثة فى إخراج أوپرات القرن الماضى. ولم يكشف الأفق بعد عن معالم مستقبل الموسيقى، وإن انبرى لفيف من المؤلفين



(لوحـــة ١٦٨) أوليڤييه ميسيان.

للقيام بتجارب موسيقية على غرار التجارب المعملية من أمثال أوليڤييه ميسيان الفرنسى[٩٦٢] (لوحـــة ١٦٨) الذى استخدم فى موسيقاه وسيطاً إلكترونياً إلى جانب الآلات التقليدية وبضع آلات إيقاعية. ولقد دأب ميسيان ـ شأن الأستاذ المعلّم ـ على تقديم أعماله للجماهير مشفوعة بتحليل شارح يوضّح فيه ما تتضمنه من أفكار جديدة وأساليب مستحدثة. ومن هذه الأعمال سيمفونيته الشامخة «تورانجاليلا» التى يصفها بقوله: «كتبتُ هذه السيمفونية استجابة لرغبة المايسترو سيرجيه كوسيڤيتسكى الذى أوصانى بكتابتها خصيصا من أجل أوركسترا بوسطن السيمفونى، وقد استغرق تأليفها منى مدة عامين تمتد بين ١٧ يوليو ١٩٤٦ إلى نوفمبر ١٩٤٨، وقام بعزفها الأوركسترا لأول مرة فى ٢ ديسمبر ١٩٤٩ بمدينة بوسطن بقيادة لنرد برنستين، وقامت إيڤون ليورد بالعزف المنفرد على الپيانو الذى كررته لأكثر من أربعين مرة فى شتى العواصم والبلدان تحت قيادة عدد غفير من قادة الأوركسترا».

وتنطوى كلمة «تورنجاليلا» السنسكريتية على ثراء عريض فى معانيها وإيحاءاتها، إذ تتركب من لفظين «تورانجا» و«ليلا». «وتعنى» توارنجا» الزمن الراكض ركض الجواد الجامح المنساب كالرمال، ومن ثم فهى تعنى حركية الحياة. أما كلمة «ليلا» فتعنى الحدث المثير أو «المسرحية»، والمقصود بها العمل الإبداعى وأثره على العالم، أى مسرحية الخلق... مسرحية الفناء وإعادة البناء، مسرحية الموت

والحياة، كما تعنى «الحب» أيضاً. وهكذا تعنى «تورانجاليلا» كل ما ينبض فى الزمن من حب وفرح وحركة وإيقاع وحياة وموت. وتشمل هذه السيمفونية - إلى جانب الألحان العديدة التى يتضمنها كل جزء من أجزائها العشرة - ألحاناً دورية أربعة تتكرر خلال أجزاء السيمفونية، ولهذه الألحان أسماء رمزية قصد بها ميسيان تسهيل تذكّرها وإدراك مضمونها.

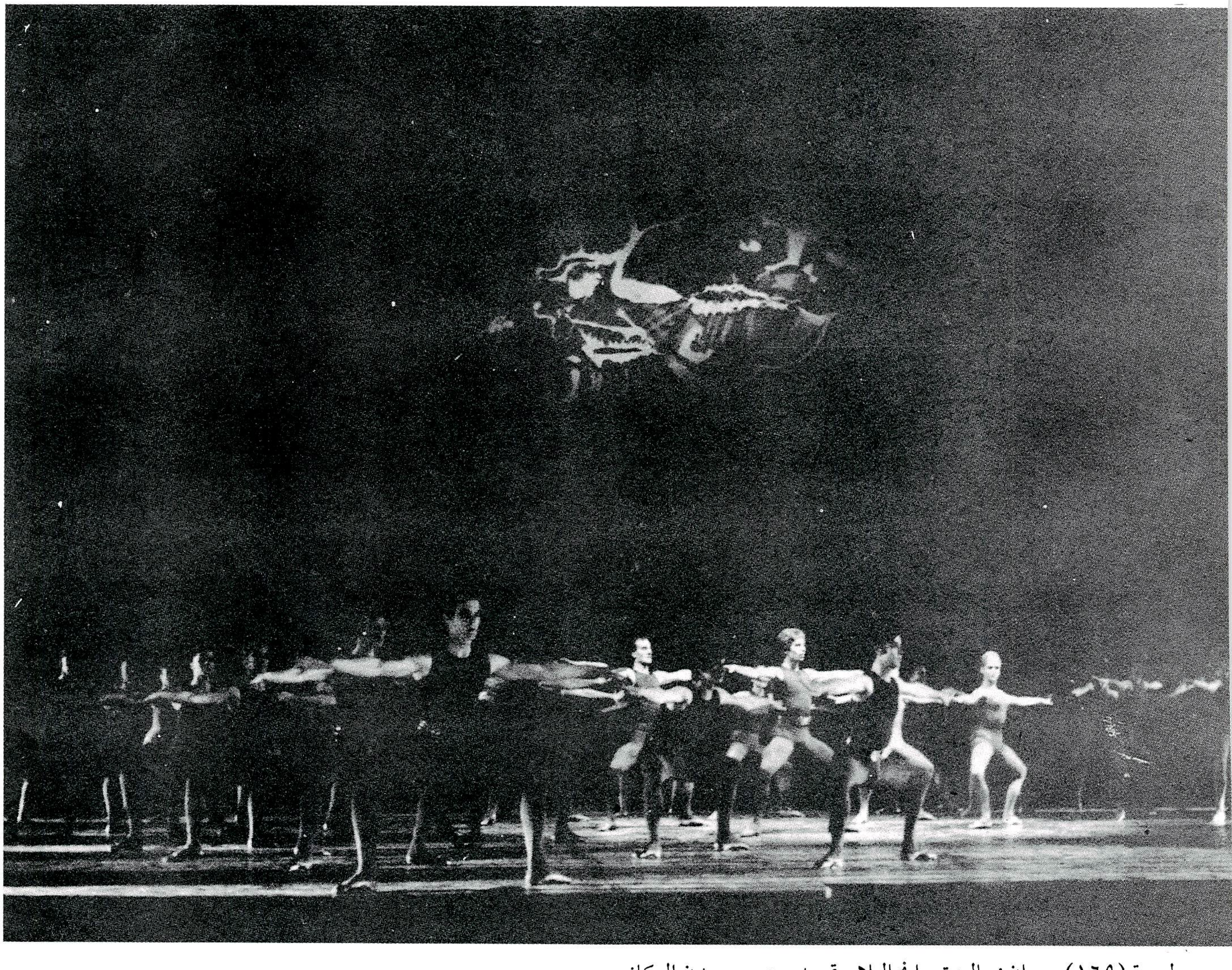
ونظراً لما يتسم به اللحن الدورى الأول من الثُقْل والرهبة اللذين تُشيعهما الآثار المكسيكية القديمة فقد أطلق عليه اسما يرمز إليها وهو: «لحن التمثال». ويتشكّل اللحن الدورى الثانى من صوتين متراكبين أشبه ما يكونان بنظرة عينين وادعتين فيهما حنان زهرة «الأوركيد» وجمال زهرة «الفوشيا» ونبل زهرة «الجلاديولاس» الحمراء أو رقّة زهرة «السوسن»، لذا أسماه «لحن الزهرة». وأطلق ميسيان اسم «لحن الحب» على اللحن الدورى الثالث الذى يعدّ أهمها وأشجاها جميعاً. أما اللحن الرابع وهو أبسطها فلا يتجاوز بضع مركّبات هارمونية متتابعة، ولا يُؤدّى باعتباره لحناً فحسب بل جاء أداؤه تعلّة للكشف عن مختلف التكتلات الصوتية سواء التقت فى مجموعة من آلات الأوركسترا مثل الكونترباص على صورة قوية داكنة أم توزّعت فى سرعة وخفة على صورة مركّبات هارمونية متعاقبة المفردات النغمية. وهكذا تتراءى لنا «تورانجاليلا» أغنية حب وأنشودة سعادة، غير أنها لا تعنى الحب والسعادة الوادعين المستسلمين اللذين تنعم بهما الماشية والأبقار - وفق تعبير الروائي إريك ماريا ريمارك -، بل الحب والسعادة اللذين يسموان عن كل ماعداهما بنبضهما المتدفق بلا حدود على غرار ذلك الحب الأبدى الذى ابتعثه إكسير الحب فى قصة تريستان وإيزولده . . . . وهى فى الوقت نفسه لوحة كونترابنطية فسيحة الأرجاء.

وتتضمن هذه السيمفونية توزيعاً أوركستراليّا ضخماً بالغ التنوع(٩٦٣) أطلق فيه ميسيان الآلات النحاسية لتؤدى فى تؤدة ألحاناً سريعة سرعة الآلات الخشبية بالإضافة إلى الألحان الهادرة والهادئة ذات الأصوات الممتدة التى تؤديها الآلات النحاسية عادة. وتقوم الوتريات(٩٦٤) - كما هى الحال فى جميع مؤلفات ميسيان - بالعزف المنفرد، فضلا عن اشتراكها فى العزف مثل الجزء التاسع من هذه السيمفونية الذى تقوم فيه ثلاثة عشر آلة وترية بعزف ثلاثة عشر دوراً منفردا بدون أصوات الآلات الأخرى فى الأوركسترا. كذلك استخدم ميسيان الآلات ذات لوحة المفاتيح مثل الجلوكنشبيل والسيلستا والڤبرافون التى تؤلف مع البيانو وآلات الإيقاع المعدنية أوركسترا صغيراً فى إطار الأوركسترا الكبير(٩٦٥)، وبهذا تضفى آلات الإيقاع على دورها الأساسى طابعاً مميّزاً للموسيقى إلى جانب أدائها صوراً إيقاعية كونترابنطية. وتبقى آلات العزف المنفرد وهى «البيانو» و«موجات مارتينو» الإلكترونية والتى يتميز البيانو من بينها تميزاً ملحوظاً حتى قيل إن سيمفونية تورانجاليلا ليست سوى كونشرتو للبيانو والأوركسترا، حيث يشارك البيانو بكل إمكانياته كآلة منفردة وكآلة مصاحبة. وتؤدى «موجات مارتينو» إلى جانب ذلك دوراً آخر شديد الأهمية يتجلّى أشد ما يتجلّى حين يرقى صوتها الحاد المعبّر بالأداء إلى ذروة النشوة، ويتألق دورها فى إنشاد الألحان العذبة وإبراز التعرّجات الصوتية وتصوير أصداء الألحان مستغلة سماتها المعدنية التى تتعدّد بتعدد أصواتها، وهو ما يضفى على النغم هالة تُزيد النغم ثراء بما تنطوى عليه من غرابة وعذوبة.

ولا يجارى ميسيان العُرف المألوف فى كتابة السيمفونية حتى عند المحدثين؛ فهو يخرج على قالب الصوناته فى أى جزء من أجزاء السيمفونية، كما يجعل سيمفونيته من عشرة أجزاء بدلاً من أربعة أو خمسة مما يخلع عليها صفة «المتتالية»، وهو ما جعلها تبدو أكثر ملاءمة لموسيقى الباليه. وتتتابع أجزاء السيمفونية على النحو التالى على لسان ميسيان:

أولاً: المقدمة.

يتصّدر المقدمة اللحنان الدَّوريان الأوّلان: «لحن التمثال» الذى تعزفه مجموعة الترومبون فى منتهى الشدّة، ثم «لحن الزهرة» الذى تعزفه مجموعة الكلارينيت فى منتهى الخفوت، ويأخذ البيانو فى عزف بعض التقاسيم إلى أن يُشرق فى إثرها القسم الأساسى الذى يمثّل الكيان الموسيقى لهذه المقدمة[٩٦٦] (لوحة ١٦٩).



لوحة (١٦٩) ميسان: باليه تورا نجاليلا. تمهيد. عصر معدن الركاز.

ثانياً: أغنية الحب الأولى.

وتشتمل على مرجّع [مذهب] وجزءين وقسم استطرادى. ويتعانق فى المرجّع عنصران متعارضان فى سرعة الإيقاع وفى الظلال بل وفى الإحساس: أولهما لحن سريع قوى مشبوب تؤديه آلات النفير، وثانيهما لحن بطىء عذب حنون تعزفه موجات مارتينو والوتريات. ويتبادل العزف فى الجزء الأول الآلات ذات الطابع الصوتى الداكن الذى يبدو كأنه صادر عن الأنف(٩٦٧).

ثالثاً: تورانجا ليلا الأولى.

ويتبادل عزف اللحن الأول كلٌ من الكلارينيت و«موجات مارتينو» التى تصوّر صدى اللحن بصوتها المعدنى، على حين تقوم الأجراس بترقيم الجمل الموسيقية وتشترك معها أصوات الڤبرافون بينما تهتز أوتار الكونتراباص بغمز الأصابع دون الأقواس. وتؤدى اللحن الثانى آلات الترومبون من المنطقة الصوتية الحادة يشاركها الأوركسترا الإيقاعى المؤلف من السيلستا والجلوكنشبيل والڤبرافون والپيانو. ويؤدى اللحن الثالث - وهو أشدّ مرونة وحدّة فى تعاريج خطه الميلودى - آلتا الأوبوا والفلوت، حيث تتشكّل صورٌ من الإتباع الإيقاعى ترجع كل واحدة منها إلى ما قبلها. ثم يلتحم اللحنان الأول والثانى معا تعزفهما الآلات النحاسية بمنتهى الشدة. ويجىء ذيل الختام عذباً كما لو كانت أنغامه تطلّ علينا من بُعْد تتوهّج فيه ومضات عابرة من الألحان السابقة إلى أن يشرق فى النهاية لحن رابع إيقاعى خالص متصل دونَ توقف(٩٦٨) (لوحة ١٧٠).

رابعاً: أغنية الحب الثانية.

ينقسم هذا الجزء إلى تسعة أقسام:

١ - سكيرتسو من أداء الفلوت الصغيرة والفاجوت مع شكل إيقاعى تؤديه الكتلة الخشبية.

٢ - قسم انتقالى.

٣ - مرجّع وثلاثية أولى تؤديها الآلات الخشبية.

٤ - ثلاثية ثانية.

٥ - ثم تراكب الثلاثيتين مع تعليقات فى صورة تغاريد طيور يعزفها الپيانو.

٦ - قسم انتقالى.

٧ - إعادة السكيرتسو مع تراكب الثلاثيّتين ولحن التمثال. وتُعزف هذه العناصر معاً جميعاً، وهو ما يخلق نوعاً من التعقيد الذى ينشأ من تراكب أداء عشرة أدوار موسيقية فى آن واحد.

(لوحة ١٧٠) ميسيان: تورانجاليلا لقاء العشق. رقص ثنائي فرقة باليه رولان پيتى بأوپرا باريس. تصوير برنار.



٨ - تقاسيم من الپيانو.

٩ - ذيل الختام ويجمع بين لحن الزهرة الذى يُعزف بمنتهى الخفوت، ولحن «التمثال» الذى يُعزف بمنتهى الشدّة، والمرجّع الذى تردّده «الموجات» مع الڤيولينات المنفردة. ويرسل الختام نفحة من الأنغام الحانية لقيام الڤبرافون والپيانو بالعزف فوق قرار هادئ تعكف على أدائه مجموعة الترومبون بمنتهى الخفوت (لوحة ١٧١، ١٧٢).

خامساً: فرحة النجوم وهذيانها.

رقصه طويلة صاخبة جذلانة تتسم بالمبالغة التى شاعت فى أحاسيس مشاهير العشّاق الذين تصوروا فى فرحتهم فرحة العالم بأسره، على غرار فرحة أندريه بريتون حين اكتشف عناصر الطبيعة من جديد من



(لوحة ١٧١) ميسيان: تورانجاليلا. نهاية الفصل الأول. الزواج. أوبرا باريس. تصوير برنار . .

خلال محبوبته فقال: «فى عينىْ زوجتى صفاء الماء والهواء والأرض والنار»، وعلى نهج ما أجراه شكسپير على لسان چولييت فقالت: «إن جمالى كالبحر فسيح بلا شطآن»، ومثلما همس تريستان لإيزولده قائلا: «لو احتشد الكون بأسره معنا هنا لما رأيت منه سواك . . . ». ويتشكل هذا الجزء من لحن واحد هو صيغة منوّعة للحن التمثال(٩٦٩) .

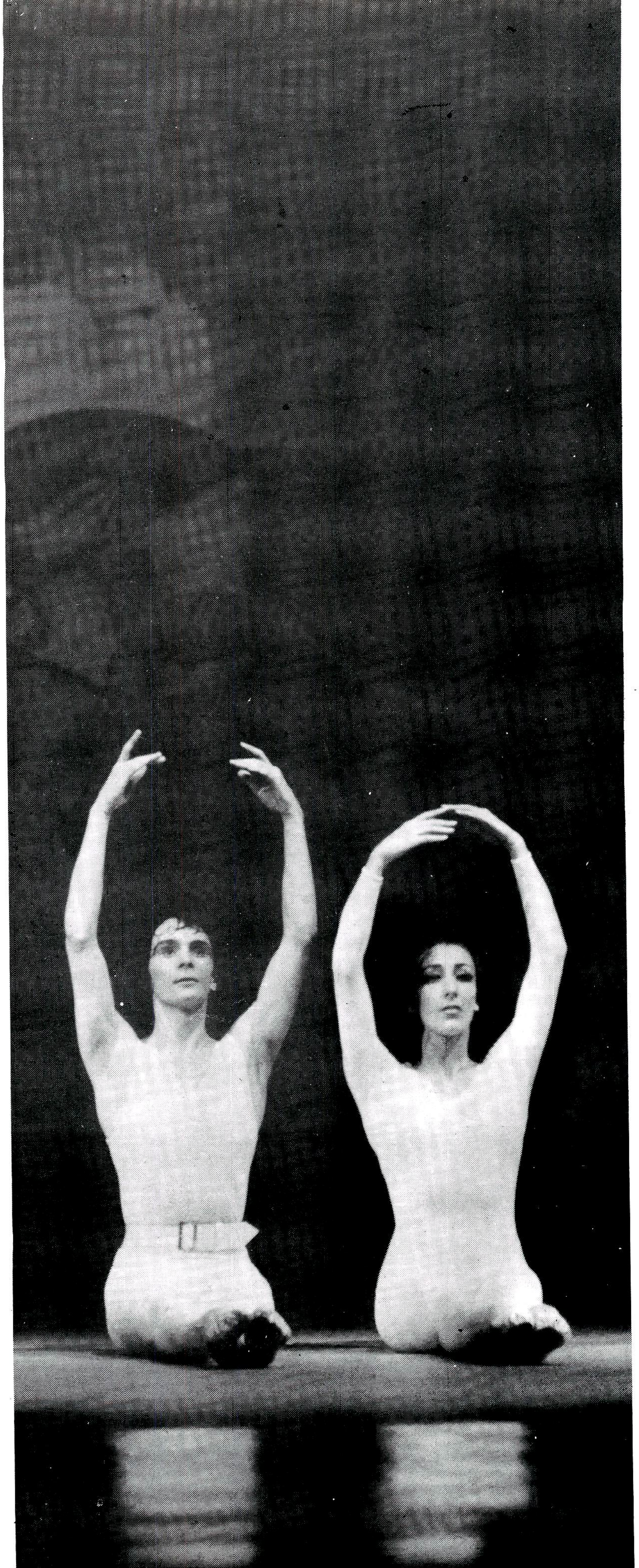
سادساً : بستان غفوة الحب.

جملة واحدة طويلة من لحن الحب تتخلل ثنايا هذا الجزء كله تعكف «الموجات» على إنشادها طوال الوقت تشاركها الوتريات التى يوارى كاتم الرنين أصواتها، فى حين يعزف الپيانو تغاريد البلابل وسقسقة

العصافير فى صور بالغة الجمال. وتعزف الكتلتان الصينيتان سلسلتين من الإيقاعات المتعاقبة التى تختلف أزمنتها، تسير إحداهما من الطويل إلى الأكثر طولاً متجهة من الحاضر إلى المستقبل فى امتداد غنائى، وتأخذ الأخرى الاتجاه العكسى منطلقة من الأكثر طولاً إلى الأقل طولا متجهة من المستقبل إلى الماضى فى امتداد غنائى أيضا. وتمثل السلسلتان كلتاهما تدفّق الزمان وحركته الدائبة، غير أن هذا الجزء يتعارض مع الجزء السابق، ذلك أن العاشقين هنا أسيران لإغفاءة حب لا يلتفتان معها إلى مشاهد الطبيعة المحيطة بهما ولا إلى ذلك البستان الذى تحتشد فيه الأضواء والظلال والنباتات والزهور والعصافير المغردة رائعة الألوان الوافدة من جميع الكواكب. ويتسلل الزمن مُفلتا من ثنايا النسيان، والعاشقان مستسلمان لغفوتهما خارج إطار الزمن. . . فلندعهما غارقين فى خدر النعاس (لوحة ١٧٣).

(لوحة ١٧٢) ميسيان: تورانجاليلا. نهاية الفصل الأول. الزواج. فرقة باليه رولان پيتى الديكور: السعادة ولقاء العشق وبهجة الدنيا لماكس إرنست. تصوير برنار. .





(لوحة ١٧٣)
ميسيان: تورانجاليلا. رقصة ثنائية. ليلة الزفاف. فرقة باليه رولان پيتى بأوپرا باريس. تصوير برنار.

سابعاً: تورانجاليلا الثانية.

يتميز هذا الجزء بتأثيرين من التأثيرات الأوركسترالية الجديرة بالتنويه، يتصارع فى أولهما صوت الموجات الذى يهبط حانيًا معبّراً إلى الأعماق مع أصوات ثلاث آلات ترومبون وآلة توبا، وقد انحصرت أصوات الترومبون الكثيفة اللزجة فى الطبقات الحادة متهادية فى بطء كأنها دناصير ضخمة.

وثانيهما إيقاع رهيب يستخدم لحن «المركّبات الهارمونية» والآلات الإيقاعية المعدنية، ويُشيع إحساساً مزدوجاً بالانفراج والانقباض، بالعمق والارتفاع، وينهى كل مرحلة من مراحله بضربة عاصفة من الجونـج تثير الهلع الذى يحركّه «الخنجر المعلّق المتأرجح والمسدّد إلى قلب السجين الملقى به فى حفرة العذاب» التى وصفها إدجار آلان پو فى روايته «الحفرة والبندول»، والتى تضغط فيها جدران الحديد المحمى بالنار على السجين الذى تحاصره (لوحة ١٧٣).

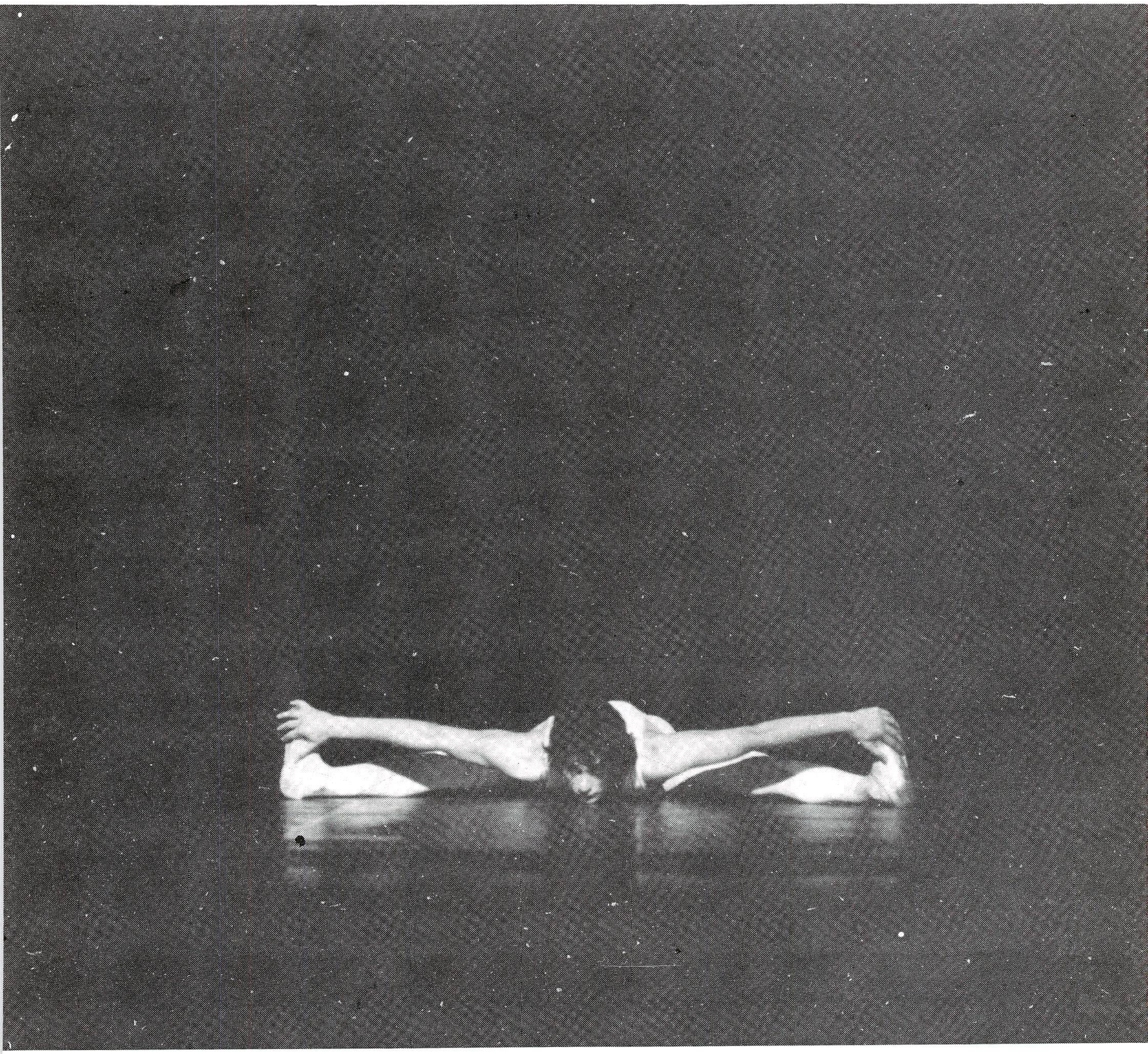
ثامناً: تأجّج الحب:

يبلغ العشق مرحلة التوهّج عبر سلسلة طويلة من المناجيات، بعد أن جاءت الأجزاء السابقة فى هذه السيمفونية تمهيداً لهذا الجزء الذى يتأجّج بالتفاعل الموسيقى الضخم. ونستطع أن نتبين فى تفاعلاته الضخمة كلا من لحن المركّب الهارمونى ولحن الزهرة وثلاثة توهّجات للحن الحب، كما نستمع إلى لحن المركّب الهارمونى فى كل من المقدمة وذيل الختام وكأنه يحتضن التفاعل. ومع ذلك كله يمسك الپيانو بزمام الإيقاع منتشراً بين مختلف الطوابع الصوتية لآلات الأوركسترا بينا تعكف الأجراس، وبعدها مجموعتا الترمبون والترومپيت [النفير] على أداء لحن «التمثال» فى رفقة ثلاث صور إيقاعية فى صيغة «الإتباع». وبينما تثير توهّجات «لحن الحب» فينا ذكرى تريستان وإيزولده تظل تتصاعد محتدمة، حتى تبلغ السيمفونية ذروتها وحتى تهزّ آخر ضربة من الجونج أصداء كهوف الهاتف الإلهى، أصداء لغات لا ترقى إليها مداركنا، فيأخذ لحن التمثال فى التردّى إلى قاع الهاوية (لوحات ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧).

تاسعاً: تورانجاليلا الثالثة:

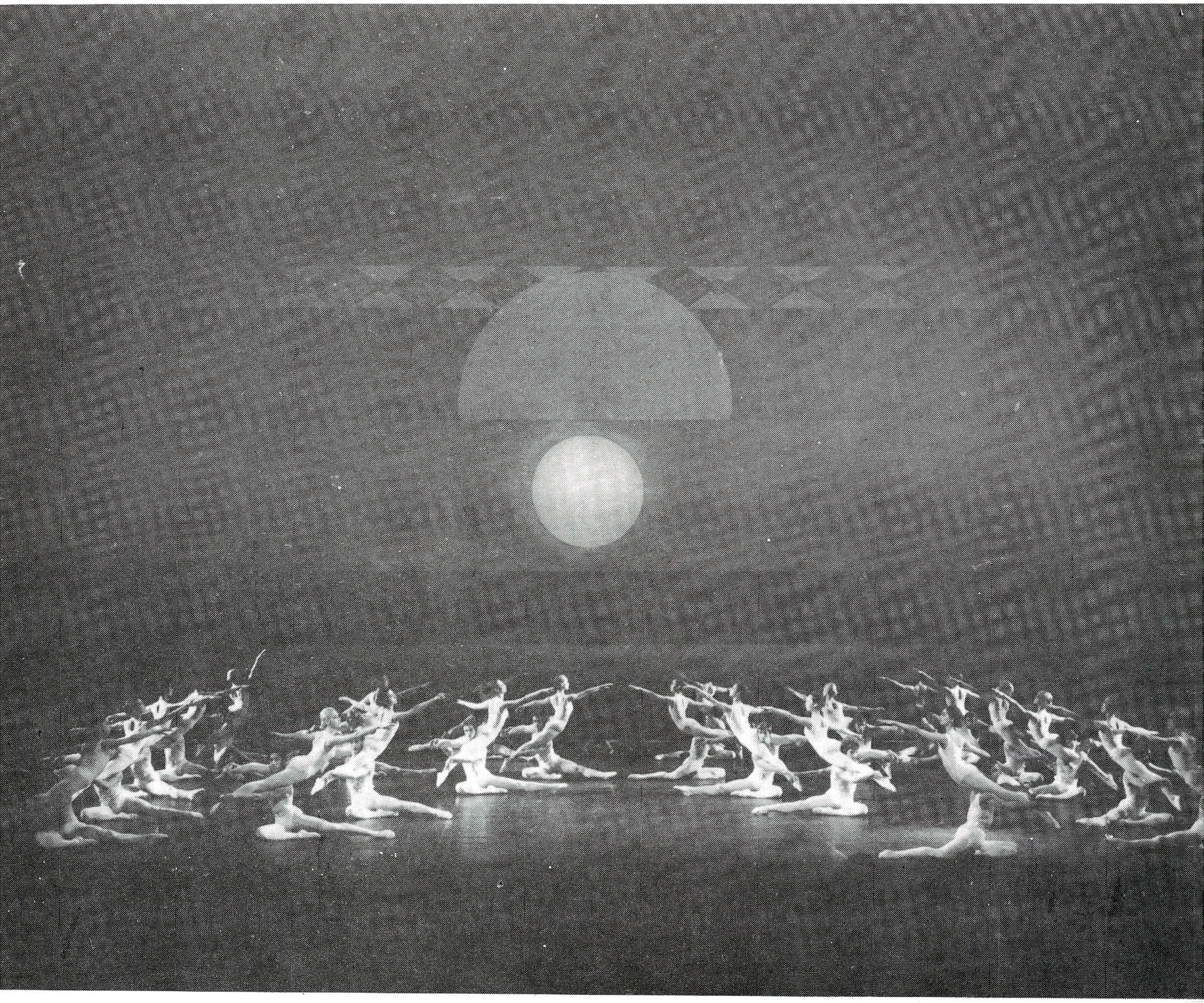
تجتمع فى هذا الجزء الغريب - إلى جانب جملة ميلودية أجريت عليها تنوعات عديدة من الپيانو والأوركسترا الإيقاعى الصغير والموجات والآلات الخشبية - أشكالٌ إيقاعية من سبع عشرة نسبة زمنية ينفرد كل منها أحياناً أو تلتقى خمسة منها معاً، كما تجتمع خمسة طوابع إيقاعية مختلفة هى كتلة الخشب والكأس المعلّق ودفّ الماركاس ودفّ البروڤانس والجونج. ويتألق كلّ زمن إيقاعى وكل طابع صوتى من خلال مركّب هارمونى يعزفه ثلاثة عشر عازفاً منفرداً من بين الأقسام الخمسة للوتريات، وتعتمد الهارمونية اعتماداً كليًا على الإيقاع.

(لوحة ١٧٤) ميسيان: تورانجاليلا. عذاب «الرجل» وهو يكافح الألم والموت. فرقة باليه رولان پيتى بأوپرا باريس. تصوير برنار.



عاشراً: ختام:

تؤدى مجموعتا الترومپيت [النفير] والكورنو اللحن الأول للختام. ويمثل اللحن الثانى انفجاراً أخيراً للحن الحب عن طريق أداء المجموعة الأوركسترالية الكاملة له بمنتهى الشدة. ثم يتلو ذلك ذيل الختام بطابعه المعبر عن الانتصار (لوحات ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠).



(لوحة ١٧٥) ميسيان: تورانجاليلا. الخاتمة.. وصول «الرجل» عبر المجموعة ساجداً (جورج بيليتا). فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس. تصوير برنار.

وبعد، فليس أروع من تورا نجاليلا نموذجا لهيمنة فكر واحد على مختلف الوسائل المتاحة والمستحدثة للتعبير الموسيقى. فإلى جانب عناصر الأوركسترا التقليدى من وتريات وآلات نفخ خشبى ونحاسى وآلات إيقاعية أضاف ميسيان ما يُثرى أنغامه من آلات البيانو وموجات مارتينو والجلوكنشپيل والڤبرافون، وهذه الآلات وحدها قادرة على القيام بدور أوركسترا صغير مستقل وإن كان ميسيان قد وفّق إلى صهر أصواتها فى سبيكة نغمية مبتكرة لم يجاره أحد فيها من قبل. ولعل أكثر ما يلفت النظر هو براعة ميسيان فى استخدام آلتى الترومبون والتوبا، وهى آلات ذات صوت عميق أجشّ يستقطب به انتباه المستمع ويُخرجه عنوة من غيبوبة النغم الحالم الذى يشيع فى كثير من أجزاء سيمفونية العشّاق. و(الفقرة

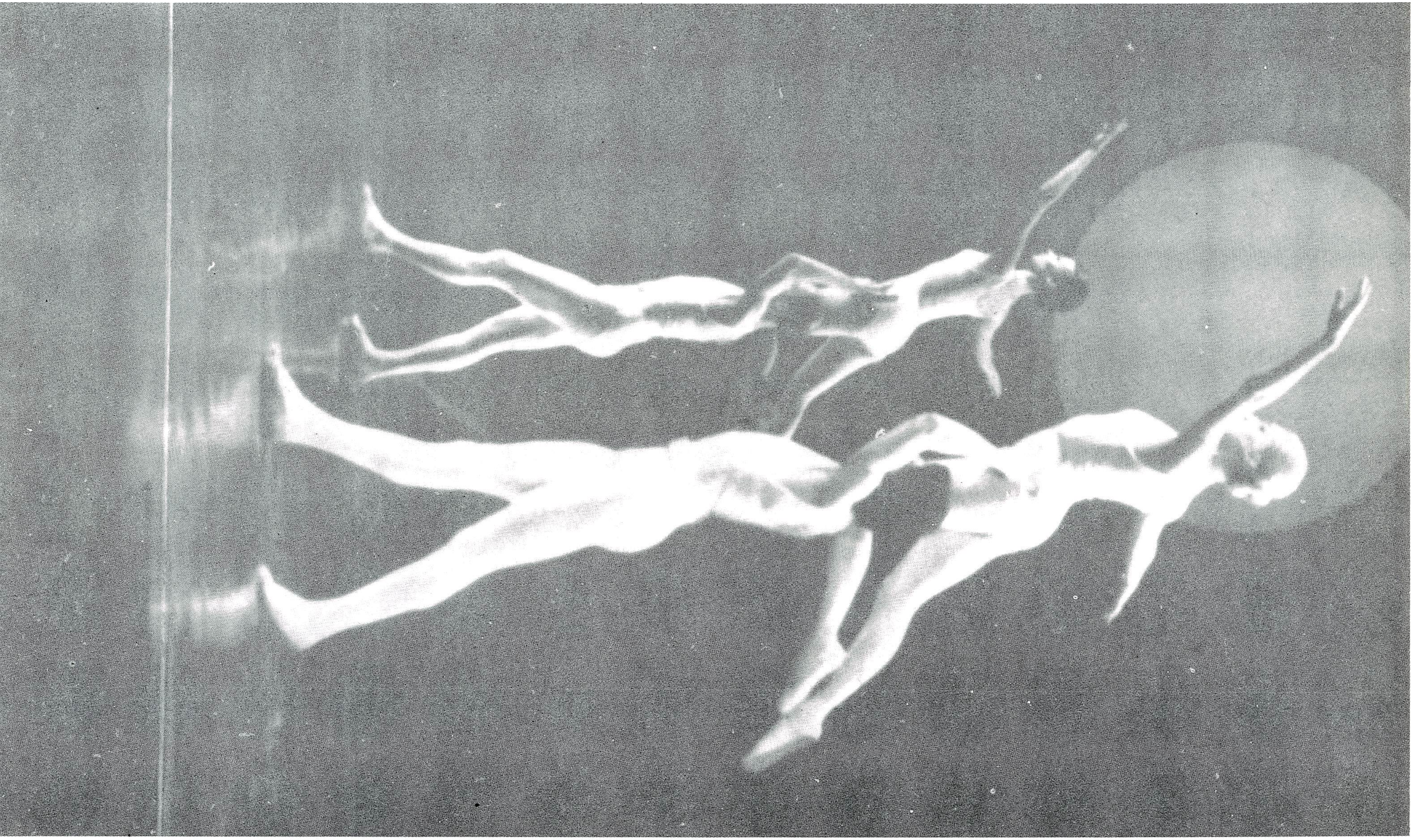
رقم ١٩٠ من التسجيل الموسيقى) هى ختام الجزء الأخير من السيمفونية متمثلاً فى اللحن الثانى لهذا الجزء العاشر. وهو فورة أخيرة للحن الحب تشترك فى أدائه عناصر الأوركسترا كاملة يليه الختام بطابعه المعبر عن الانتصار الذى تضيف إليه «موجات مارتينو» أطيافاً موسيقية جميلة عذبة حقنت النظارة بذروة النشوة.

ولقد قدمت أوپرا باريس هذه السيمفونية خلال عام ١٩٦٨ فى صورة باليه من تصميم رولان پيتى، وأتيح لى مشاهدة حفل الافتتاح الذى كان حدثاً فريداً فى تاريخ هذه الدار، فلأول مرة تدخلها موسيقى أوليڤييه ميسيان لتندمج فى عرض راقص، ولأول مرة يقوم المصور الشهير ماكس إرنست بتصميم المناظر لعمل مسرحى.

(لوحة ١٧٦) ميسيان: تورانجاليلا. الرقصة الختامية. فرقة باليه رولان پيتى بأوپرا باريس. تصوير برنار.



(لوحة ١٧٧) ميسيان: تورانجاليلا. تفصيل من الرقصة الختامية. فرقة رولان پيتى بأوپرا باريس.

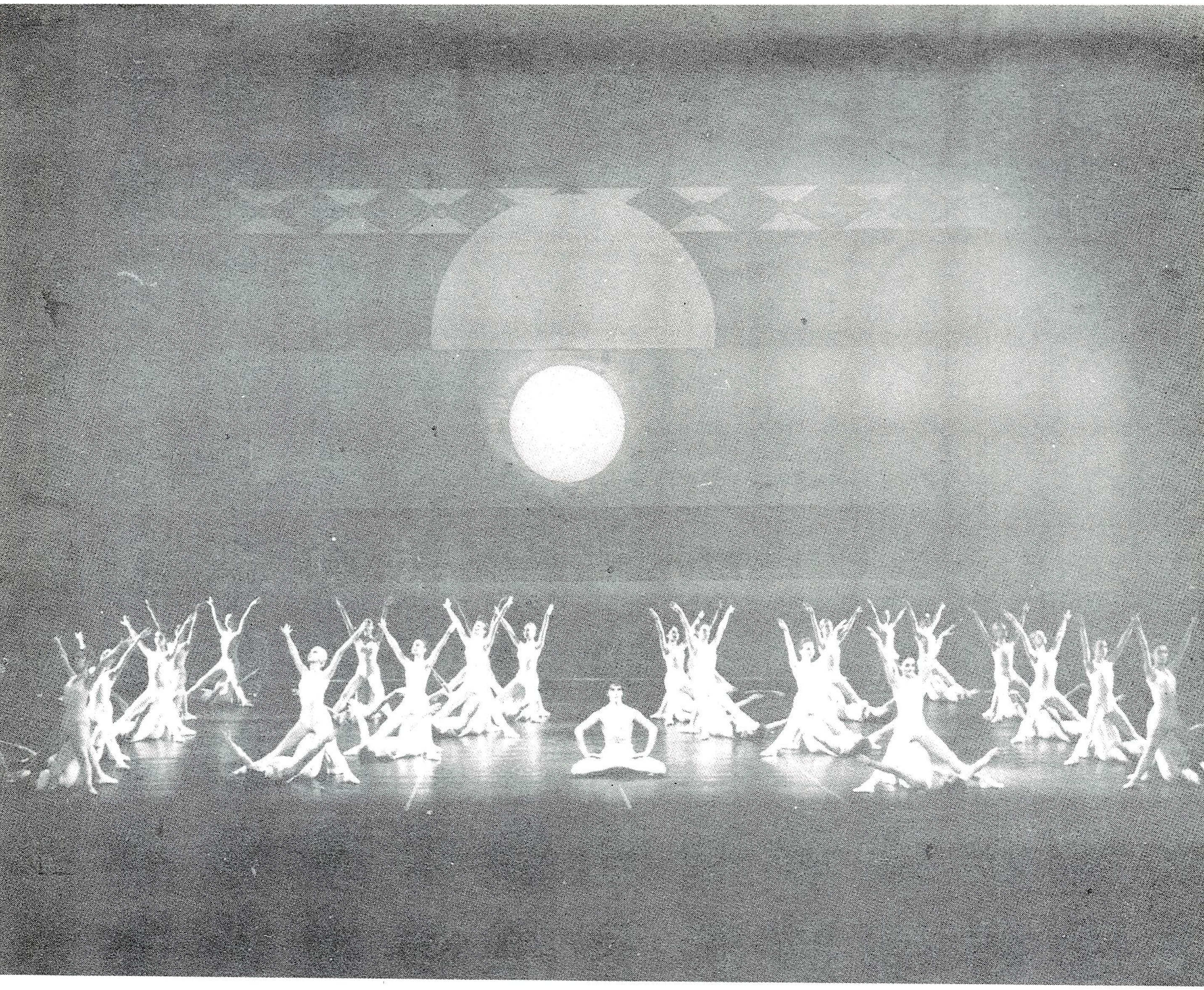


لقد تصدّى رولان بيتى إلى إحدى التجارب الشاقة فى حياته الفنية إن لم تكن أخطر تجاربه على الإطلاق بروح خلاّقة لا تعرف الكلل. وهو وإن لم يقدم أسلوباً مبتكراً تماماً إلا أنه لم يخضع للأنماط الشائعة المستعارة من غيره، فاهتدى إلى الأسلوب المناسب لهذا العمل الفنى بالذات، وإذا هو يقدم صورة بديعة من صور الحب الصاعد إلى مستوى تريستان وإيزولده الذى توخّاه المؤلف، وإذا هو يُشيع جو الفرحة الدافقة التى تهفو إليها البشرية، احتضنته قصيدة تشكيلية ليس لها سند من الواقعية، يمتزج فيها الحس بالانفعال ليكوّنا أجزاء السيمفونية العشرة المتعاقبة موحية بمولد البطل، وألوان الإغراء، وتوافد العناصر، والمرأة المثالية، وحفلات الزفاف، والنوم، وقوى الشر، وموت العاشقين، والباكيات النائحات، إلى أن تنتهى بالبعث.

إن هذا الباليه الرائع الذى أختتم به هذا الكتاب والذى يعرض طقوساً شبه دينية، يتميز فى جوهره وإخراجه بآراء وأفكار شرقية لاسيما الهندية منها، مستخدما أسلوب الرقص الأفقى لا الأسلوب التقليدى المبنى على الارتفاع والتصعيد، فهو يجعل الراقصين والراقصات كالأرواح . . . كائنات غير حقيقية لها قدرة فوق قدرة البشر، تتحرك هَوْناً كما يتحرك رجل الفضاء أو الغائص فى الماء. . صور حيّة متتالية جياشة تتتابع فيها النداءات والزفرات، وَثْبات الخَلق وطَرْقات الهدم، هدير النبضات وخمود السكنات. تتثنّى أذرع الراقصات وتستدير فى مرونة حلقات السّحاب كأنما تهمس بحديث نافذ، وتنزلق أقدام الراقصات الرقيقة المنثنية على طرف الإبهام انزلاق السهم وكأنها ريش يخطر على صفحات الأوراق. وترتعش سيقان الراقصات المتوهّجة فتنة وجاذبية وكأن أجسادهن تثير سحراً تتشرّبه الأعين.

(لوحة ١٧٨) ميسيان: تورانجاليلا. تفصيل من الخاتمة. الفردوس والتجلّى. الديكور: شمس التجلّى لماكس إرنست. فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس.





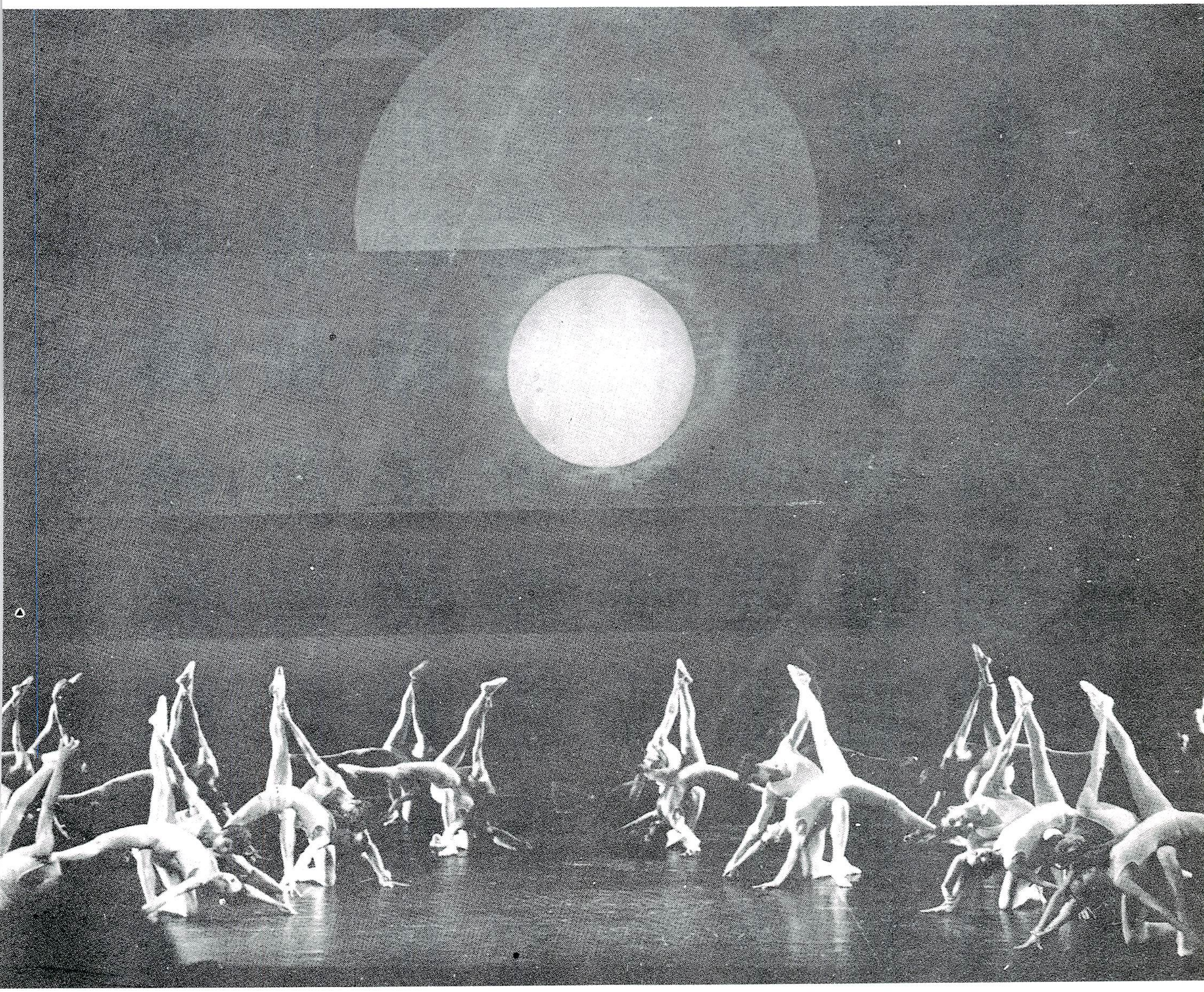
(لوحة ١٧٩) ميسيان: تورانجاليلا. الخاتمة. الرقصة قبل الأخيرة. فرقة باليه رولان بيف بأوبرا باريس. تصوير برنار.

يا لرقة هذه الأطياف فى استخدام مرونتها فى حركات سريعة وأخرى بطيئة يتتابعان تتابع الإيقاع واللحن والدفء والبرودة وتقلّص العضلات واسترخائها، بينا تثبُ أجسادُ الراقصين وَثْبات اللّهب، بل كأنها رذاذ شُهُب تطيح بواقع الأشياء وتذرو الساحة التى تتراقص فوقها وتغوص فى أغوار اللانهاية، ثم تعود فتنبثق وتعلو فى الأفق ومضات مجنّحةً نديّة مرحة. عندها انداحت كل همومى وغابت وكأن لم توجد بعدُ مشكلة تَشْغُل بالى بعدما استسلمتُ فى غبطة لسحر الحركة المتدفّقة فى تلك الصور الحيّة.

إن تكامل الفنون ليتجلّى بأروع صوره فى هذا العمل الفنى الجيّاش «تورانجاليلا»، موسيقى ميسيان ورقصات رولان پيتى ومناظر ماكس إرنست، حيث تتآزر الفنون جميعاً وتتآلف وتجسّد حلم نوڤير رائد

الباليه الحديث فى تشكيل أسرة فنية تربط بينها أنبلُ الحوافز ، وتتوثّب فى نفوسهم الحماسة ويتبادلون العون كفريق متآزر ، ويتسابقون مدفوعين بإحساس عميق بجلال القيم الرفيعة التى يهدونها للنظارة .

(لوحة ١٨٠) ميسيان : تورانجاليلا . الخاتمة . فرقة باليه رولان پيتى بأوپرا باريس . تصوير برنار .



الفهارس

● ثبت الحواشي ● ثبت الفقرات الموسيقية ● ثبت الاعلام ● ثبت المراجع ● ثبت الموضوعات

(١) Kalokagathos

(٢) Kalos

(٣) Agathos

(٤) Phidias

(٥) Praxiteles

(٦) Apollo Musagetes

(٧) Hephaestus Olympicus

(٨) Olympe

(٩) Midas of Agrigentum

(١٠) انظر التدوين الموسيقى لهذا النشيد فى :

Apel. W. And A. T. Davidson Anthology of Music (No. 7 a) - Two Vols. 1947-50

وانظر أيضا فى المرجع نفسه تدوين Hymn to the Sun No 7 b.

(١١) Oxyrthynchus

(١٢) انظر تدوينات بعض هذه الأناشيد فى :

1. Schering. A Geschichte der Musik in Beispielen Breithopf & Hartel, Leipzig (1931) Reprinted: Bronde Bros, (1950).

2. Davidson: Historical Anthology of Music.

(١٣) Diatonic

(١٤) Chromatic

(١٥) Enharmonic

(١٦) Modes تكوين نغمى متسلسل يحدّد شكل النغم ودرجة بدايته ودرجة الارتكاز عليه. وبعد انتهاء عصر الموسيقى المقامية حلّت محلها الموسيقى السُّلَّمية التى تعتمد على الاكتفاء بمقامين من المقامات القديمة فى شكل سلّمين رئيسين أحدهما سلّم كبير major والآخر سلّم صغير minor، ويشتمل كل منهما على سبع درجات نغمية تتكرر فى طبقات مختلفة. [م. م. ث].

(١٧) Dorian

(١٨) Hypodorian

(١٩) Phrygian

(٢٠) Hypophrygian

(٢١) Lydian

(٢٢) Hypolydian

(٢٣) Mixolydian

(٢٤) كان الحرف فى السلّم الكروماتى يتخذ وضعا غير وضعه الدياتونى العادى: فمثلا كان الحرف C وهو الذى يدل على النغم الحالى «لا» يكتب هكذا C وفى حالة زادته بالرفع بنصف مقام ملون كان يكتب هكذا ט.

(٢٥) Miller: «History of Music»:

1. Delphic Hymns to Apollo
2. Short Hymns to Musa.
3. Hymn to Nemesis.
4. Epitaph of Seikilos.

(٢٦) Arsis

(٢٧) Thesis

(٢٨) Pyrrhic
(٢٩) Iamb
(٣٠) Anapaest
(٣١) Spondee
(٣٢) Trochee
(٣٣) Dactyl
(٣٤) Cretic - Paion
(٣٥) Dipody
(٣٦) Tripody
(٣٧) Syrinx
(٣٨) Prelude . تصدير موسيقى. موسيقى استهلالية. تمهيد لافتتاح الأوبرا. كما أن ثمة تأليفا آليا مستقلا يطلق عليه هذا المصطلح، وهو نموذج موسيقى من التأليف الحر شاع فى القرنين ١٨، ١٩ يضم صورا شاعرية لانطباعات متعددة [م. م. ث].
(٣٩) Interlude نقلة موسيقية أو فاصلة موسيقية بين مكوّنات مؤلَّف موسيقى من فقرات أو مراحل، مثل النقلة الموسيقية بين المشاهد المختلفة فى الأوبرا [م. م. ث].
(٤٠) الخاتمة الموسيقية بعد انتهاء الغناء : Postlude
(٤١) Unison . التوحّد الصوتى. تساوق النغمات. النغم الأحادى. هو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على مسافة أوكتاف منها، وتكون من أصوات بشرية مختلفة الفصيلة أو من آلات من فصائل مختلفة [م. م. ث].
(٤٢) Octave
(٤٣) أى الأنغام المختلفة.
(٤٤) Heterophony كالنغم الخامس أو الرابع بالنسبة للنغم الأصلى الذى ينشده المغنون.
(٤٥) Mystery-plays
(٤٦) Dion Chrysostom
(٤٧) Plot
(٤٨) Lyrico-musical nature
(٤٩) Narrative speech
(٥٠) Paul Henry Lang: Music in Western Civilization.
(٥١) Ernest Newman: Wagner, Man and Artist
(٥٢) Nietzsche: The Birth of Tragedy from the Spirit of Music.
(٥٣) المقصود بالبعد هو البعد الكامل الذى يفصل بين درجات المقامات الموسيقية، وهو ما يسمى أيضا نصف التون وربعه.
(٥٤) William Fleming: Arts and Ideas
(٥٥) Tralles
(٥٦) فى آسيا الصغرى. ومعناها الصقلى، نسبة إلى جزيرة صقلية Seikilos
(٥٧) انظر تدوين هذا النشيد الذى يسميه ألفريد أينشتين «مرثية» Elegy فى كتاب Alfred Einstein: A Short History of Music
(٥٨) Mesomedes
(٥٩) Nemesis
(٦٠) Pindar first Pythian Ode
(٦١) Nomos
(٦٢) Timotheus
(٦٣) Phrynis
(٦٤) Philoxenus
(٦٥) Polyeedus
(٦٦) Aristoxenus
(٦٧) Bombe وهى كلمة مشتقة من طنين النحل وتعنى طنينا مشوّشا يصدر عن التصفيق بالأيدى.
(٦٨) Imprices ومعناها هطول المطر والصقيع على السقوف.
(٦٩) Testae ومعناها تهشّم الأوانى الفخارية.
(٧٠) Tigellius
(٧١) Menecrates
(٧٢) Mesomedes
(٧٣) صوت الأساس هو الدرجة الرئيسية التى يُبنى عليها أى مقام أو سلّم وتشعر فيها الأذن براحة واستقرار.
(٧٤) Virtuosi
(٧٥) Vocaliques
(٧٦) Quintilian
(٧٧) Martial
(٧٨) Våspasian
(٧٩) Pertinax
(٨٠) Amores
(٨١) Aubade

(٨٢) Alba

(٨٣) Tagliet

(٨٤) Aurora ربة الفجر

(٨٥) Marcus Terentius Varro

(٨٦) De Musica

(٨٧) Disciplinarum libri IX

(٨٨) Censorinus

(٨٩) Martianus Capella

(٩٠) Boethius

(٩١) Cassiodorus

(٩٢) Isidore of Seville

(٩٣) Suetonius

(٩٤) Seneca

(٩٥) Tacitus

(٩٦) Marcus Aurelius

(٩٧) Lucian

(٩٨) Potinus

(٩٩) يعكف العلماء المتخصصون فى السنوات الأخيرة على سبر غور الموسيقى البيزنطية وتدويناتها المعقدة. والكل يترقب بلهفة شديدة ظهور الموسوعتين المخصّصتين لموضوعى موسيقى الكنيسة الشرقية.

a. Monumenta Musicae Byzantinae Copenhagen

b. Trésor de Musique Byzantin (Paris)

(١٠٠) من بين المصادر المعاونة لنقل نظريات الإغريق إلى القرون الوسطى ما ترجمه چيراردو الكريمونى Gerardo di Crimona وقسطنطين الأفريقى Constantine the Afriean وحنا الأشبيلى Jean of Seville وأفلاطون التريفولى Plato of Trivoli إلى اللاتينية من المصادر العربية المترجمة أصلا من الإغريقية.

انظر (أ)

H. G. Farmer: The Arabian Influence on Musical Theory. Journal of the Royal Asiatic Society. 1925 P11.

(ب) ألدوميلى Aldo Mieli العلم عند العرب وأثره فى تطور العلم العالمى: نشرته جامعة الدول العربية.

(١٠١) Oliver Strunk (Editor): Source Reading in Music History. New York 1950 P. 86.

(١٠٢) The Letters of Cassiodorius: Translated into Engish by Thomas Hodgkin. London 1886 p. 194.

(١٠٣) Psalmody: ترتيلة دينية. تسبيحة دينية. أنشودة غنائية كنسية. وهى تنويه بمجد السيد المسيح والعذراء البتول وسائر القديسين. [م. م. ث]

(١٠٤) Hymn

(١٠٥) Melisma النقرشة أو التنميق وهى حليات صغيرة تضاف إلى غناء الميلودية يبدو معها الصوت الغنائى كأنه يرتجف. وهى موجودة فى الغناء العربى، ولها إشارات تدوين خاصة تبيّن اتجاه النقرشة صعودا وهبوطا [م. م. ث].

(١٠٦) Strophic البناء المقطعى للشعر أى بناء القصيدة من عدة مجموعات يربطها معنى واحد وقافية واحدة.

(١٠٧) Refrain «المرجع» وهو الجزء الذى يتكرر إنشاده فى الأغنية، وعادة تنشده المجموعة التى تساند المغنى المفرد، وهو ما يطلق عليه كلمة «المذهب»، وقديما كان يسمى «القرار».

(١٠٨) Anastaseos imera

(١٠٩) Ambroso

(١١٠) Veni Redemptor

(١١١) Responsorial Singing

(١١٢) Antiphonal Singing

(١١٣) «Alleluia» الصيغة اللاتينية للفظة «هالّلوياه» بمعنى «الحمد لله»، وهى تمثل الجزء الثالث من القداس، جزء التحميدات.

(١١٤) Justinian «Corpus Juris»

(١١٥) Oxyrhynchus papyrus

(١١٦) Suidas

(١١٧) Michael Psellus

(١١٨) Bryennitus

(١١٩) Pachymeres

(١٢٠) Pepin

(١٢١) Unison

(١٢٢) بمكتبة المتحف البريطاني وبمكتبة مسجد أيا صوفيا باستنبول مخطوط مترجم إلى العربية من أصل يوناني عنوانه «رسالة صنعة الأرجانون الزمرى» ومترجمه مجهول، وينسب الأصل اليوناني إلى موريسطوس Moristos. ويذكر كتاب الفهرست ثلاثة أنواع مختلفة من الأرجانون، يوصف اثنان منهما في كتاب يسمى «كتاب فى الآلة المصوتة المسماة بالأرجانون البوقي والأرجانون الزمرى، على حين توصف آلة ثالثة فى كتاب آلة مصوتة تسمع على ستين ميلا».

(انظر: Farmer, HG: The Sources of Arabic Music, 1940)

(١٢٣) Automatons

(١٢٤) Acclamations

(١٢٥) Basileus

(١٢٦) Esapostolos

(١٢٧) Polychronismos

(١٢٨) Euphemesis

(١٢٩) Evangeliary

(١٣٠) Psalterion

(١٣١) Octoechus

(١٣٢) Euchologion

(١٣٣) Apostolos

(١٣٤) Triodion

(١٣٥) Pentecost

(١٣٦) Ecphonesis

(١٣٧) The Simple troparions

(١٣٨) Bardesanes

(١٣٩) Refrain ويعرف أيضا باسم المذهب وهو الجزء الذى يتكرر إنشاده فى الأغنية، وعادة تنشده المجموعة التى تساند المغنى المفرد، وقديما كان يسمى القرار [م. م. ث].

(١٤٠) Canon الكلمة من أصل سامى، وهى عصاة مجوفة تستعمل فى قياس المسافات المستقيمة. وقد استعملها هوميروس فى هذا المعنى. كما استعملها أريستوفانس فى شعره فى ذات المعنى، واستعملها بطليموس فى دراساته الفلكية، ثم استعملها پوليكليتوس فى مقال عن النسب بين أجزاء الجسم البشرى فى فن النحت. والكانون إحدى وسائل الكتابة الكونتراپنطية. وينطوى العمل الموسيقى الذى ينتظم نمط «الكانون» على لحن بصوت مفرد يدخل عليه قبل أن ينتهى صوت آخر أو أكثر محاكيا الصورة الميلودية للّحن الأول محاكاة حرفية فينشأ عن هذا لون من الطّباق أو التراكب. وبعبارة أخرى هو نسيج پوليفونى ذو مذاق خاص لأنه يتشكّل من نفس الخط اللحنى وملاحقاته على أبعاد موسيقية مختلفة. وقد ظهر قالب «الكانون» مع الأصوات البشرية خلال الغناء الكنسى، ويعدّ نمطا فريدا لأنه نشأ فى الأصل من خط لحنى واحد تردّده الأصوات البشرية من طبقات مختلفة بشكل متلاحق على أبعاد موسيقية متعدّدة هى نفس الأبعاد التى تفصل بين الأصوات البشرية فى الغناء الكنسى. وإذا كان «الكانون» يتشكّل من صوتين أو أكثر إلا أنه كان فى الأصل ولايزال فى أغلب استعمالاته يتكوّن من أربعة أصوات هى الصوت النسائي العالى «سوپرانو» والصوت النسائي الخفيض «ألطو» والصوت الرجالى الحاد «تينور» والصوت الرجالى الخفيض «باص» [م. م. ث].

(١٤١) Hymnographos

(١٤٢) Romanos

(١٤٣) Acathistus-hymn

(١٤٤) Avares

(١٤٥) «Ein Feste Burg»

(١٤٦) Iconoclast

(١٤٧) Icon

(١٤٨) Sontonion melos

(١٤٩) Arion melos

(١٥٠) Hagiopolites

(١٥١) Octoechus

(١٥٢) Neuma

(١٥٣) Precentor

(١٥٤) Melisma

(١٥٥) Kyrie eleison

(١٥٦) Pllain Song / Plain Chant

(١٥٧) Melisma النقرشة

(١٥٨) The Hours وهى مواقيت الصلوات على مدار الأربع والعشرين ساعة فى اليوم الواحد كالآتى:
١ - صلوات ليلية Matins وهى ثلاث أثناء الليل
٢ - صلوات الفجر Lauds عند صياح الديك فى الفجر.
٣ - الصلوات الأولى بالنهار Terde حوالى الساعة السادسة صباحا.
٤ - صلاة ثلث النهار Prime حوالى الساعة التاسعة صباحا.
٥ - صلاة القداس Mass حوال الساعة العاشرة صباحا. وأحيانا بعد صلاة الظهر أو بعد صلاة العصر.
٦ - صلاة الظهر Sext الساعة ١٢ ظهرا.
٧ - صلاح العصر None الساعة الثالثة بعد الظهر.
٨ - صلاة المغرب Vespers الساعة السادسة مساء.
٩ - صلاة مستهل الليل Compline عندما يهبط الليل.
ومن الظواهر التى تثير الاهتمام أن الأنماط النغمية فى الهند، وتعرف باسم الراجات ومفردها راجا، ترتبط هى الأخرى ارتباطا وثيقا بالساعات المختلفة للّيل والنهار، ومن المحرّم أداء أى منها فى غير الوقت الذى تنتسب إليه منذ أقدم عصور التاريخ.

(١٥٩) Lumen ad nevelationem. Nunc demittis hymn

(١٦٠) Hymn

(١٦١) Exueltet orbis gadis

(١٦٢) Ordinary

(١٦٣) Proper

(١٦٤) Kyrie

(١٦٥) Kyrie eleison

(١٦٦) Christe eleison

(١٦٧) Goria

(١٦٨) Gloria in excellis Deo

(١٦٩) Et in terra pax honinibus bonae voluntates

(١٧٠) Credo

(١٧١) Credo in unum Deum

(١٧٢) Sanctus Sanctus Sanctus

(١٧٣) Agnus Dei qui tollis peccata mundi وتشير بعض المصادر إلى أن هذا الختام ينوّه بوداعة المصلى الورع الشبيهة بوداعة الحمل.

(١٧٤) Introitus

(١٧٥) Procession

(١٧٦) Graduale

(١٧٧) Protector Noster

(١٧٨) Offertorium

(١٧٩) Communio

(١٨٠) Deo gratias

(١٨١) Amen

(١٨٢) Alleluia

(١٨٣) Tract

(١٨٤) Domine non Secundum

(١٨٥) Prosa Sequentia

(١٨٦) Domine in virtute

(١٨٧) Hypo أى الأدنى من. . .

(١٨٨) ديوان كان يستعمله أهل ليديا مع تعديل وفد عليهم من الخارج.

(١٨٩) جاء هنرى جلاريانوس Henry of Garianus بعد جريجوريوس بستمائة وخمسون عاما بنظرية أضاف بها أربعة مقامات أخرى هى:
المقام التاسع - الديوان الأيولى - من نغم لا إلى لا (جواب)
المقام العاشر - الديوان تحت الأيولى - من نغم مى إلى مى (جواب)
دو (جواب)
المقام الحادى عشر - الديوان الأيونى - من نغم دو إلى دو (جواب)
المقام الثانى عشر - الديوان تحت الأيونى - من نغم صول إلى صول (جواب)
وقد تجنب جلاريانوس بناء مقام على درجة «سى» لأن هذا المقام يتضمن المسافة الخامسة الناقصة بين درجتين الأولى والخامسة. وهى المسافة المسماة بشيطان الموسيقى أو المصادمات المعيبة فى الموسيقى Diabolus in Musica

(١٩٠) Syllabic

(١٩١) Neumatic

(١٩٢) Psalmodic

(١٩٣) Melismatic

(١٩٤) A. B. C, D, E. F. G.

(١٩٥) Neums

(١٩٦) المونوكورد آلة معملية ذات وتر واحد يقسم إلى أجزاء بواسطة قنطرة متحركة تحته، ويقاس تردّد كل جزء وحده.

(١٩٧) Authentic

(١٩٨) Plagal

(١٩٩) Guido d'Arrezzo

(٢٠٠) Ut queant laxis Resonnare fibris

Mira gestorum Famuli tuorum

Solive polluti Labu reatum Sancte Ionnes

(٢٠١) كتب أودو «محاورات فى الموسيقى» Dialogus in musica، وكتب جويدو دارتسو «القواعد الدقيقة» Micrologus

(٢٠٢) Psaltry

(٢٠٣) Planctus

(٢٠٤) Interval البُعد الموسيقى أو المسافة الموسيقية، وهو الفرق بين تردّد نغمتين متتاليتين أو غير متتاليتين فرقا تدركه الأذن ويدخل فى تركيب سلّم من السلالم الموسيقية [م. م. م. ث].

(٢٠٥) Vox principalis

(٢٠٦) Vox organalis

(٢٠٧) Parallel Organum

(٢٠٨) Sit Gloria Domini

(٢٠٩) Octave الأوكتاف هو مسافة موسيقية يكون أحد حدّيها جوابا أو قرارا للآخر، وتحصر بينها عددا من الدرجات، هى السلّم الموسيقى.

(٢١٠) Clausula

(٢١١) Diabolus in Musica

(٢١٢) Alleluia surrexit Christus

(٢١٣) Regi Regum Gloriose

(٢١٤) Strict Organum

(٢١٥) Rex irumense

(٢١٦) Epiphany

(٢١٧) Assumption

(٢١٨) Bishop Aldhelm

(٢١٩) Musica Enchiriadis

(٢٢٠) Huckbald

(٢٢١) De Harmonica Institutione

(٢٢٢) The Winchester Tropers

(٢٢٣) Motet

(٢٢٤) أنشودة المآثر Gesta (Lat.) Deeds (Eng.) Chanson de geste (Fr.)

(٢٢٥) Chanson de Roland

(٢٢٦) Guy d'Amiens

(٢٢٧) William of Malmesbery

(٢٢٨) Albert Seay. Music in the Medieval World. Prentice Hall, N. Y. 1955. P 61.

(٢٢٩) Goliards

(٢٣٠) O admirabile Veneris idolum ويُرجع كورت زاكس تاريخ هذه الأغنية إلى القرن العاشر.

(٢٣١) Trobadours and Trouveres

(٢٣٢) لم يقصر كورت راكس فنانى التروبادور على طبقة النبلاء، وحدهم، إذ يذهب إلى أن ماركابو Marcabu كان لقيطا تركته أمه على باب قصر أحد النبلاء وكان برنار الفنتادورى Bernard de Ventadour ابن أحد الوقادين.

(٢٣٣) Marcabu of Gascony

(٢٣٤) Bernard de Ventadour

(٢٣٥) Girault de Bornelh

(٢٣٦) Girault de Riquier

(٢٣٧) Bertrand de Born

(٢٣٨) Quesne de Bethune

(٢٣٩) Blondel de Nesle

(٢٤٠) Thibaut, King of Navarre

(٢٤١) Robin et Marion

(٢٤٢) Minstrels

(٢٤٣) Histrions

(٢٤٤) كان لدوق أكويتانيا ولد يدعى جيوم. ولقد عاصر هذا الصبى عودة أبيه من غزواته فى الأندلس مصحوباً بالأسرى والسبايا، وكان يتأثر أشد التأثير بروعة أزيائهن وانهمار دموعهن تحت أقنعتهن ولون السبايا الأسمر، لذا واظب على حضور مجالس أبيه مستمعا إلى ما يدور فيها من حديث وأغان وأشعار بالعربية تركت به أثرا بالغا. وحدث أن سمع مرة أحد الحاضرين يسأل والده عن سر حديث الشاعر المنشد الجائل «المنسترل» فى

حاشيته بالعربية، فأجاب الدوق بأن آذان هؤلاء الموسيقيين تلتقط بسهولة لهجة أبناء الإقليم الذى يعيشون فيه لفترة ما، وأنه على الرغم من الحجاب الذى كانت تعيش به المرأة العربية، إلا أن ذلك لم يمنع العرب من الحديث فى أصول العشق والغرام. وهكذا كان لموسيقى العرب وغنائهم أثر كبير على الطفل جيوم، ففضلها على أشعار المآثر البطولية الأوربية، غير أن والده أصر على تعليمه هذه وتلك، وضرب لذلك مثلا بأندريه الشاعر المنشد فى حاشيته والذي حفظ الكثير من أشعار وألحان العرب والبربر وتفهم شعر أوربا وموسيقاها.

وعندما توفى دوق أكويتانيا كان جيوم فى الخامسة عشرة واشترك فى الحملات الصليبية فى الأندلس والشرق كما انطلق ينظم الشعر والأغانى وامتدح الحب والغزل فى قصائد وأناشيد طويلة، وكان بذلك أول شعراء التروبادور. وبرغم ذلك فلم يكن جيوم أفلاطونيا فى حبه، أو عذريا فى عشقه لمحاسن محبوبته، بل امتلأت حياته بالمغامرات الغرامية حتى أن الكنيسة أصدرت ضده قرارا بالحرمان لأنه آثر إحدى خليلاته على زوجته

(٢٤٥) كان ثمة فارق واحد بين أغانى التروبادور وأغانى التروڤير، هو إنشاد الأولى بلغة «أوك» وهى لغة فرنسا جنوبى نهر اللوار، وإنشاد الثانية بلغة «أوى» وهى لغة فرنسا شمال اللوار. وبدأ هذا الفن أصلا بقصائد دينية ثم تحول شيئا فشيئا إلى الموضوعات التى تدغدغ حواس النبلاء وتداعب خيالاتهم الفروسية، كالحب المهذب والنبل ورثاء موتى النبلاء فضلا عن الموضوعات المحلية.

(٢٤٦) Lai (Fr.) Lay (Eng.) قصيدة غنائية قصيرة مقسمة إلى فقرات تلتزم أبيات كل فقرة منها بقافيتين مهما كان عدد الأبيات، ولكن بشرط أن تتكرر إحدى هاتين القافيتين أكثر من الأخرى وتسمى بالقافية الأساسية. ويتم تبادل القافيتين وفق رغبة الشاعر، على أن تكون القافية الأساسية فى كل فقرة من نوع قافية آخر بيت فى الفقرة السابقة.

(٢٤٧) Verelai

(٢٤٨) Fines Amourettes

(٢٤٩) Rondeaux

(٢٥٠) دور القرار

(٢٥١) Robin m'aime

(٢٥٢) Je me reparie

(٢٥٣) Ballade: Dieus soit en cheste maison

(٢٥٤) Estampie لحن راقص شاع فى جنوب أوربا بين القرنين الثانى عشر والخامس عشر نادرا ما تؤلف له كلمات، ويعرف فى لهجة أهل بروڤانس باسم ستامپيدا.

(٢٥٥) Les Quatre Estampies Reale

(٢٥٦) Canso

(٢٥٧) Serventes

(٢٥٨) Planh

(٢٥٩) Pastoreta. Pastourell

(٢٦٠) Chanson dee Toile

(٢٦١) Aube

(٢٦٢) Alba

(٢٦٣) Enueg

(٢٦٤) Tenson. Tenso-Jeu partie

(٢٦٥) Chanson de geste

(٢٦٦) Serena

(٢٦٧) Quant vei l'aloete mover

(٢٦٨) Grace Brulé

(٢٦٩) Je ne puis pas si loing fuir

(٢٧٠) كانت المقاييس الإيقاعية لأغانى التروبادور والتروڤير تحمل أسماء إغريقية، وكلها من الوزن الثلاثى:

- اللولبى Trochaeus
- الإيامبى Iambus
- الأصبعى Dactylus
- الأناپيستى Anapaest
- السپوندى Spondeus
- الثلاثى الأفرع Tribrachys

(انظر فى هذا الشأن الفصل الخاص بالموسيقى الإغريقية)

(٢٧١) Tuit mi desir

(٢٧٢) Chanterai por mon coraige

(٢٧٣) Tuit ci qui sunt enamourat

(٢٧٤) يشير اسم هذه الرقصة الفرنسية إلى أن الراقصين كانوا يتحركون فى دائرة، ويتخذ المنشد الرئيسى

موضعا مركزيا من الدائرة في حين يردد كوروس الراقصين ذات المقطع الذي يغنّيه المنشد من ورائه .

(٢٧٥) Minstrels

(٢٧٦) Sumer is icumen in

(٢٧٧) Carol

(٢٧٨) Virelay

(٢٧٩) Verbum Patris humantur

(٢٨٠) Tabor

(٢٨١) Minnesingers

(٢٨٢) Duple meter

(٢٨٣) Triple meter

(٢٨٤) Ionian mode (major)

(٢٨٥) Ey ich sach indem Trone

(٢٨٦) Heinrich von Muglin Frauenlob

(٢٨٧) Walter von der vogeleveide

(٢٨٨) Wolfram von Eschenbach

(٢٨٩) Parsival

(٢٩٠) Titurel

(٢٩١) Neithart von Reuenthal

(٢٩٢) Minne

(٢٩٣) Spervogel

(٢٩٤) Hugo von Montfort

(٢٩٥) Oswald von Wolkenstein

(٢٩٦) Leid

(٢٩٧) Tagleid = aube

(٢٩٨) Leich = Lai

(٢٩٩) Spruch

(٣٠٠) Meistersingers

(٣٠١) Stabreim

(٣٠٢) عن كتاب «مولع حذر بڤاجنر : دراسة نقدية» د. ثروت عكاشة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٣٠٣) Ich Klag ein Engel

(٣٠٤) Mit Gunstlischem herzen

(٣٠٥) Conrad Nachtigall

(٣٠٦) Sebastian Welde

(٣٠٧) Adam Puschmann

(٣٠٨) Hans Sachs

(٣٠٩) Ars Antiqua

(٣١٠) Ars nova

(٣١١) Léonin

(٣١٢) Conductus لحن كورالى ينشد عند انتقال الواعظ إلى منبر الكنيسة ثم عند عودته منه ، ثم أطلق بعد ذلك على لحن يحمل موعظة فسمى «لحن الوعظ» .

(٣١٣) Organum

(٣١٤) Organum duplum

(٣١٥) Unison

(٣١٦) Cantus firmus

(٣١٧) Drone Bass

(٣١٨) Duplum

(٣١٩) الثلثية Triolet هى نوع من الزخرف النغمى تركب كل ثلاثة أنغام منه على دقة واحدة من دقات الإيقاع ويكون لها زمن مساو لزمنين فقط .

(٣٢٠) Mensural Music

(٣٢١) Judae and Jerusalem

(٣٢٢) Cadence

(٣٢٣) Organum duplum

(٣٢٤) Point d'orgue = Pedal point

(٣٢٥) Pérotin

(٣٢٦) Triplum

(٣٢٧) Seeredunt

(٣٢٨) Seredunt principes

(٣٢٩) Motet

(٣٣٠) A la Cheminée

(٣٣١) Tenor-recorder

(٣٣٢) Polyphonic

(٣٣٣) Polyrythmic

(٣٣٤) Polytextual

(٣٣٥) Franco of Cologne

(٣٣٦) Pierre de la Croix

(٣٣٧) Montpellier Codeex

(٣٣٨) «Dies irae» Dies irae. dies illa. Solvet saeclum in fairlla Testa David cum Sibyilla

سيكون ذلك «يوم الغضب» ، واليوم الذى يحترق فيه العالم حتى يصير رمادا ، وهو ما يشهد به داود والسبلة (الهاتفة الإلهية عند الرومان الوثنيين) . وهى مطلع ترنيمة تنشد فى قداس الجناز . ويقال إنها من تأليف تومادى شيلانو الراهب الفرنسسكانى المتوفى عام ١٢٦٠ .

(٣٣٩) لحن يرتل أحيانا بين «التمهيد» وتلاوة الإنجيل فى القداس الغربى. وقد تطور معنى هذه الكلمة حتى أطلقت على مجموعة الكلمات والأنغام التى تشكّل ترتيلا أو نشيدا مستقلا فأصبحت بعد العصور الوسطى ترادف كلمة نشيد Hymn graduale.

(٣٤٠) مجموعة أناشيد القداس أو المجاوبات المشتقة غالبا من مزامير داود، والتى ترتّل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولس الرسول فى القسم الثانى من القداس المسمى «التعليمى».

(٣٤١) Songe d'une nuit de Sabbat

(٣٤٢) Laude

(٣٤٣) Litanies

(٣٤٤) God's Pauper

(٣٤٥) Stabat Mater

(٣٤٦) Jacoponi da Todi

(٣٤٧) Dante

(٣٤٨) Boccacio

(٣٤٩) Chaucer

(٣٥٠) Giotto

(٣٥١) Duplum

(٣٥٢) Contra-tenor

(٣٥٣) Treble or Organum triplum

(٣٥٤) Mezzo - soprano

(٣٥٥) Organum

(٣٥٦) Cantus firmus

(٣٥٧) Contra

(٣٥٨) Treble Soprano

(٣٥٩) Contralto

(٣٦٠) Isorythme

(٣٦١) أطلق على التقسيمات الثنائية اسم الزمن غير التام Tempus imperfectum تمييزا لها عن التقسيمات الثلاثية التى كانت تسمى الزمن التام Tempus perfectum.

(٣٦٢) Triplex

(٣٦٣) Duplex

(٣٦٤) Cantus Firmus الغناء المضبوط أو الأساس الثابت. وهو جملة موسيقية محددة المعالم تعدّ أساس الغناء، يتجوّل المغنّون من طبقات أعلى بحرية فى إبداعات نغمية من فوقها. وهو الأساس الثابت الذ يحدّد شكل الغناء وشكل النغم. والأغلب أن يكون هذا الغناء المضبوط من طبقة خفيضة تسمى القرار [م. م. ث].

(٣٦٥) Kyrie

(٣٦٦) Guillaume de Machaut (حوالى ١٣٠٠ - ١٣٧٧) وكان شخصية فذة متعددة المواهب والقدرات: فكان شاعرا وراهبا وموسيقيا، كما كان من رجال البلاط، خدم ملوكا ثلاثة: چان ملك لكسمبورج وچان ملك نورماندیا وشارل الخامس ملك فرنسا، وذلك قبل أن ينخرط فى سلك الرهبنة.

(٣٦٧) Virelai

(٣٦٨) Pastourelles

(٣٦٩) De tout sui si confortée

(٣٧٠) لم تكن «الروندو» الفرنسية Rondeau فى عصر «الفن الجديد» بفرنسا من نماذج الرقص كما سوف تغدو فى عصر كوپران (القرن السابع عشر)، بل كانت أغنية دنيوية يقوم بتأليفها مؤلفو نموذج الموتيت. ولذا كانت مصوغة من لحن يصحبه خطان من خطوط البوليفونية. وكانت الميلودية الأساسية تكتب أحيانا لصوت غنائي ينشد كلماتها وتصاحبه آلتان تعزفان الخطين البوليفونيين، وأحيانا أخري تكتب لثلاث خطوط پوليفونية تنشدها ثلاث مجموعات من مجموعات الكورال. وكان يطلق أحيانا على هذا النموذج من الروندو «روندیل» أى الدويرة تصغيرا للدائرة التي يشير التركيب الموسيقي إليها.

(٣٧١) كان أسلوب أغنية البالاد Ballade يتكون من ثلاث خطوط پوليفونية على نمط الموتيت، عكف على تأليفها ملحنّو الموتيت بفرنسا من رواد الفن الجديد. وهى أغنية تشتمل على ثلاث مجموعات من أبيات الشعر، وتحتوى كل واحدة منها سبعة أو ثمانية أبيات يكون الآخرين منها عادة هما مرجع الأغنية، واشتهر بتأليفها على هذا النحو كل من آدم دى لاهال وجيوم ده ماشو.

(٣٧٢) Je puis trop bien

(٣٧٣) Romance

(٣٧٤) Tel rit au matin qui au soir pleure

(٣٧٥) Refrain

(٣٧٦) Philippe de Vitri

(٣٧٧) Caccia

(٣٧٨) Caccia: «Tosto che l'alba»

(٣٧٩) Pescha: Cosi pensose

(٣٨٠) Francesco Landini

(٣٨١) Mandrilai Matricale Madriale. Madrigale

(٣٨٢) El mio dolce sospir

(٣٨٣) Ballate

(٣٨٤) Ballade

(٣٨٥) Dunstable

(٣٨٦) Treble

(٣٨٧) Gymel

(٣٨٨) Isorythmic

(٣٨٩) Organum triplum

(٣٩٠) Faux bourdon

(٣٩١) The New Oxford History of Music, Vol III chapter VI p. 196.

(٣٩٢) Santa Maria non est

(٣٩٣) Duos

(٣٩٤) Sancta dei Genitrix

(٣٩٥) Burgundian School

(٣٩٦) Flemish School

(٣٩٧) Philip the Good

(٣٩٨) Charles the Bold

(٣٩٩) Counterpoint

(٤٠٠) Authentic cadence

(٤٠١) Plagal cadence

(٤٠٢) Gilles Binchois

(٤٠٣) Ian Ockeghem

(٤٠٤) Tours on the Loire

(٤٠٥) Lamentatins of Jeremiah

(٤٠٦) Humanism

(٤٠٧) Da Vinci. Michaeangeo. Titian. Durer. Holbein

(٤٠٨) Machiavelli. Rabelais. Montaigne. Ronsard. Cervantes. Shakespeare. Spencer. Bacon

(٤٠٩) Copernicum and Galileo

(٤١٠) Counterpoint

(٤١١) Imitation

(٤١٢) Canon

(٤١٣) Inversion

(٤١٤) Diminution

(٤١٥) Augmentation

(٤١٦) Rallentendo and Accelerando

(٤١٧) Retrogradation

(٤١٨) Motifs

(٤١٩) O Flos floreum

(٤٢٠) Vergina Bella

(٤٢١) Ma bouche rit et ma pensée pleure

(٤٢٢) Petite Camusette

(٤٢٣) Jacob Obrecht توفى حوالى سنة ١٥٠٥

(٤٢٤) Chanson de Nouvel An

(٤٢٥) Squarcialupi كان يتمتع بشهرته كعازف ماهر على الأورغن وعلى العود، غير أن شهرته كمؤلف موسيقى تتواضع أمام مؤلفى الشمال.

(٤٢٦) Heinrich Isaac

(٤٢٧) Chant de Pâques

(٤٢٨) «Susse Vater, Herre Gott»

(٤٢٩) Canzola

(٤٣٠) Frottola

(٤٣١) Coco-roco

(٤٣٢) Adrian Willaert

(٤٣٣) Jacques Arcadelt

(٤٣٤) Philippe Verdelot

(٤٣٥) Constanzo Festa

(٤٣٦) O bene mio

(٤٣٧) Cipriano da Rore

(٤٣٨) Andrea Gabrieli

(٤٣٩) Giovanni Pierluigi da Palestrina

(٤٤٠) I voghi fiori

(٤٤١) Solo

(٤٤٢) Chromaticism

(٤٤٣) Orazio Vechhi

(٤٤٤) Don Carlo Gesualdo

(٤٤٥) Claudio Monteverdi

(٤٤٦) Madrigal Comedy

(٤٤٧) L'Amfiparnasso

(٤٤٨) Form

(٤٤٩) A Capella

(٤٥٠) Josquin Desprez (Després) ولد في بلجيكا حوالى ١٤٥٠، وجاب أوربا كلها: روما وباريس وكونديه، وغيرها من المراكز الموسيقية الهامة فحمل معه أينما حل تأثير المدرسة الفلمنكية التى نشأت فى الأراضى الواطئة.

(٤٥١) Guillaume Dufay

(٤٥٢) «Requiem Aeternam-la deploration De John Okeghem»

(٤٥٣) Mille regrets

(٤٥٤) Recorder

(٤٥٥) Viola de gamba

(٤٥٦) Palestrina

(٤٥٧) Tablature طبع أول تدوين لجدول العفق على الطريقة الإيطالية سنة ١٥٠٧ قبل طباعة أول جدول عفق للعود على الطريقة الألمانية بأربع سنوات.

(٤٥٨) أبو الفلكى المشهور، وواضع أول صيغة لأوبرا «يوريديكى وأورفيو».

(٤٥٩) Legato

(٤٦٠) Canon

(٤٦١) Francesco Spinaccino

(٤٦٢) Ambrosio Dalza

(٤٦٣) Petrucci

(٤٦٤) كانت أوتار العود الستة تضبط على ما يعرف بالضبطة القوطية، حيث يحصر كل وترين فيما بينهما مسافة رابعة تامة، فيما عدا الوترين الثالث والرابع، فالمسافة بينهما ثالثة كبيرة، وعلى ذلك تسمى أوتار العود على الضبطة القوطية فى إيطاليا، من أغلظها إلى أحدّها بالنغمات: صول دو - فا - لا - رى - صول.

(٤٦٥) Chanson

(٤٦٦) Imitation

(٤٦٧) Canon

(٤٦٨) Augmentation

(٤٦٩) Diminution

(٤٧٠) Chanson ri.née

(٤٧١) Chanson mesuré

(٤٧٢) Clement Jannequin

(٤٧٣) La guerre: la Bataille de Marignan

(٤٧٤) Sonnez clairons

(٤٧٥) Le Chant des Oiseaux

(٤٧٦) Keyboard instruments وتسمى أيضا الآلات ذات الملامس.

(٤٧٧) Pierre Attaignant

(٤٧٨) Allons au vert bocage

(٤٧٩) Tant que vivray

(٤٨٠) Vivrary-je toujours en soucy?

(٤٨١) Jean Mouton

(٤٨٢) Philippe de Monte

(٤٨٣) Orlando di Lassus (Roland de Lassus)

(٤٨٥) المقصود بنى يعقوب حفيد إبراهيم الخليل وأبناؤه وهم بنو إسرائيل الذين ورد ذكرهم فى الأسفار. ودورهم محصور فى منطقة حاران (حران حالياً) حيث وطنهم الأصلى الذى ولدوا ونشئوا فيه، وكانت فلسطين أرض غربتهم. وقد وجدوا فى القرن السابع عشر قبل الميلاد وهو نفس عهد إبراهيم الخليل. انظر د. أحمد سوسة: العرب واليهود في التاريخ. وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢.

(٤٨٦) Lockeimer Liedbuck

(٤٨٧) Ludwing Senfl وقد اشتهر بنوع من الأغانى الخفيفة المرحة المكونة من أجزاء مختلفة من الأغانى الشعبية، وتعرف باسم كودليبتس Quodlibets وشاع هذا النوع من الأغانى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

(٤٨٨) Chant d'adieu

(٤٨٩) Wenn ich des morgens fruh aufsteh

(٤٩٠) Hans Leo Hassler

(٤٩١) Conrad Paumann (٤٩١) (١٤١٠-١٤٧٣ تقريبية)

(٤٩٢) Fundamentum organisandi

(٤٩٣) Chorale

(٤٩٤) Apassionata

(٤٩٥) Innsbruk. ich muss dich lessen
(٤٩٦) O Welt, ich muss dich lessen
(٤٩٧) مثل لحن الكورال الذى استخدمه ڤاجنر للحجاج فى أوبرا «تانهويزر»، الذى صيغ على غرار كورال لوثر فى وقاره ورصانته ، إلى جانب كثير من ألحان الكورال فى بعض صوناتات البيانو لبيتهوڤن، وكونشرتو البيانو الشهير باسم «الإمبراطور» فى جزئه الثانى البطىء الحركة .
(٤٩٨) Johann Walter
(٤٩٩) Wie schon der Morgenstem
(٥٠٠) Manor system
(٥٠١) Sir Thomas Wyatt (١٥٠٣-١٥٤٢) من الشعراء الغنائيين فى عصر إليزابيث ، عمل قبل عهدها فى بلاط هنرى الثامن ويقال إنه كان عشيقاً لآن بولين، ومن أجل ذلك سجن ببرج لندن .
(٥٠٢) Balleti per cantare, sonare e ballare
(٥٠٣) William Byrd
(٥٠٤) Thomas Morely
(٥٠٥) John Wilbye
(٥٠٦) Thomas Morely
(٥٠٧) John Ward
(٥٠٨) John Bennet
(٥٠٩) Thomas Bateson
(٥١٠) John Farmer
(٥١١) Francis Pilkington
(٥١٢) Refrain
(٥١٣) Ye that do live in pleasures
(٥١٤) «O Care thou wilt despatch me»
(٥١٥) «Ho: Who comes here?»
(٥١٦) Orlando Gibbons
(٥١٧) The silver swan
(٥١٨) The triumphs of Oriana
(٥١٩) Il trionfo di Dori 1592
(٥٢٠) «Long live fair Oriana»
(٥٢١) As Vesta was from latmos Hill descending
(٥٢٢) Tye
(٥٢٣) Tallis
(٥٢٤) Te Lucis ante terminum
(٥٢٥) Mass a Capella for five voices
(٥٢٦) Hymn
(٥٢٧) Compline
(٥٢٨) Christe qui Lux es et dies
(٥٢٩) Shepherd
(٥٣٠) Interludes
(٥٣١) Consort Music
(٥٣٢) Broken Consort Music
(٥٣٣) Fantasy
(٥٣٤) Timbres
(٥٣٥) Suites
(٥٣٦) Theree part Fantasia No. 3
(٥٣٧) ومن هذه الأسرة بجانب ڤيولا الساق نوع يعرف باسم (ڤيولا دابراشيو Viola da braccio) أى ڤيولا الذراع لأنها تحمل على الكتف ومنها تطورت عائلة الفيولينة .
(٥٣٨) Suite No. 3
(٥٣٩) Intrada
(٥٤٠) Keyboard
(٥٤١) Harpsichord
(٥٤٢) Clavichord
(٥٤٣) Spinet
(٥٤٤) Virginal
(٥٤٥) Vibrato
(٥٤٦) Clavicembalo
(٥٤٧) Cembalo
(٥٤٨) Clavecin
(٥٤٩) Cristofori
(٥٥٠) لم يكن البيانو الذى ابتكره الإيطالى كريستوفورى هو المحاولة الوحيدة لإبداع آلة قادرة على تلوين الأداء قوة وضعفاً بين أجزاء الجملة الموسيقية الواحدة، فقد عاصرتها محاولات أخرى : فهناك الراهب الإنجليزى الأب وود Father Wood الذى صنع فى روما آلة مشابهة لبيانو كريستوفورى سنة ١٧١١ . وربما كان ذلك بعد أن سمع بتلك الآلة، والفرنسى ماريوس Marius فى باريس الذى قام بمحاولة مشابهة سنة ١٧١٦، والألمانى كريستوف جوتليب شرويتر Cristoph Gottleib Schroeter فى ساكسونيا سنة ١٧١٧ .

وكانت نتائج هذه المحاولات جميعها تختلف عن بيانو كريستوفرى فى التركيب وإن اتحدت معه فى الهدف من صناعتها.

(٥٥١) Fitz william Virginal Book: Parthenia

(٥٥٢) My Ledye Neveles Booke

(٥٥٣) Pavan

(٥٥٤) Galliard

(٥٥٥) John Bull

(٥٥٦) The Carman whistle

(٥٥٧) Passacaglia الپاسكاليا: ومعناها الحرفى أغنية الطريق، وهى رقصة دخلت المؤلفات الخاصة بالپيانو فى القرن السابع عشر، ولم يميز المؤلفون بينها وبين الشاكونى Chacone فكل منهما فى مزان ثلاثى ومكونة من جملتين موسيقيتين تحتوى كل منهما على مازورتين أو أربع أو ثمانى مازورات، وتنتهى كل جملة بقفلة تامة. وهى مقطوعة موسيقية موضوعة للرقص أصلا وتتكرر فكرتها الموسيقية دون توقّف. وليس من الضرورى أن تكون من طبقة الباص مثل الشاكونى.

(٥٥٨) My selfe

(٥٥٩) Farnaby

(٥٦٠) His Humour

(٥٦١) Variations

(٥٦٢) منظار الخنادق المستخدم اليوم فى الغواصات

(٥٦٣) Sensualism

(٥٦٤) Rationalism ويشار إليه أيضا باصطلاح «الترشيدى» أو العقلانى

(٥٦٥) Baroque

(٥٥٣) Pavan

(٥٦٦) Grotesque أسلوب تصويرى وُجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفى أطلال المبانى الرومانية القديمة. ومن أجل هذا غلب عليه اسم grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التى تعنى الكهف. وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا وعمارة يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمتّ إلى الواقع بسبب. وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلوّا فى التشويه أو مجاوزة الحدّ فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والإزدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذى يحرك فى النفس الفكاهة والتندّر لسخفه وغرابته، وهو مع ذلك على جانب كبير من الحبكة الفنية [م. م. م. ث].

(٥٦٧) ثبت أخيرا أنها خماسية بعد اكتشاف أوپرا «وأشرق صباح» كما سنفصل فيما بعد.

(٥٦٨) انظر رسالة الفارابى فى «نظرية الموسيقى» (صورة بالمكتبة العامة لجامعة القاهرة نقلت بالتصوير عام ١٩٣٠) عن مخطوط أصله قديم محفوظ بمكتبة الإسكوريال بإسپانيا، وقد حققت هذه الرسالة بعنوان «الموسيقى الجديدة» (مجموعة تراثنا. دار الكاتب العربى).

(٥٦٩) King Alfonso el Sabio

(٥٧٠) Las Cantigas

(٥٧١) Fernando Istban

(٥٧٢) Villancico وهو نموذج المادريجال بإسپانيا فى القرن السادس عشر، كما أصبح يطلق من بعد على «الكانتانا»، ويشبه شعره فى الأصل شعر الموشحات العربى (انظر قاموس جروف المجلد الثامن).

(٥٧٣) Vihuela

(٥٧٤) Miguel de Fuenlana

(٥٧٥) Gonzales

(٥٧٦) Juan Vàsquez

(٥٧٧) Diego Pisador

(٥٧٨) Antonio de Cabezon

(٥٧٩) Luis Mian

(٥٨٠) باستثناء الوترين الثالث والرابع، وكانت الأوتار الستة تضبط على نغمات: صول - دو - فا - لا - رى - صول

(٥٨١) Tecla آلة شبيهة بالأورغن إلى حد كبير

(٥٨٢) Cristobal Morales ولد بأشبيلية حوالى عام ١٥٢١.

(٥٨٣) Tomas Ludvico Vittoria (١٥٤٠ - ١٦١١).

(٥٨٤) Mckinney and Anderson: Music in History. P. 228.

(٥٨٥) Domini Jesu
(685) Ave Maria
(٥٨٧) Ars Perfecta
(٥٨٨) Stile Antico
(٥٨٩) Stile Moderno
(٥٩٠) Vincenzo Galilei وهو والد العالم الفلكى العظيم جاليليو (١٥٨٣ - ١٦٤٣).
(٥٩١) Girolomo Frescobaldi
(٥٩٢) Giovanni Gabrieli
(٥٩٣) Giuio Caccini (١٥٤٦ - ١٦١٨) واشهر بكتابه المسمى «الموسيقى الجديدة» Nouve Musiche الذى يحتوى عل عدد من الأغانى لصوت منفرد ومصاحبة آلية، واتخذت حركة «الموسيقى الجديدة» اسمها منه. وقد انضم كاتشينى فيما بعد لجماعة كاميراتا بفلورنسا.
(٥٩٤) Camerata
(٥٩٥) Count Giovanni Bardi
(٥٩٦) Euridice غير أن هناك أوبرا كتبها بيرى بالاشتراك مع رينوتشينى Rinuccini هى أوبرادافنى Daphne وقد فقدت مخطوطتها
(٥٩٧) Stilo recitativo
(٥٩٨) Stilo Representativo
(٥٩٩) Thiorbo-Archlute أى العود الكبير. وهى أكبر نماذج العود حجما، وله رأسان: إحداهما تحمل مفاتيح الأوتار المنغمة التى تُعفق بالأصابع على الوجه الأمامى لرقبة العود. والرأس الأخرى تحمل مفتاح عدد أقل من الأوتار الغليظة التى لا تعفق، بل تُنقر بأصبع الإبهام ليصدر عن كل منها صوت واحد يشبه صوت الكنتراباص. وعند عزف التيوربو يستقر على الأرض أمام العازف، وليس على رجله كالعود العادى، وذلك لكبر حجمه.
(٦٠٠) Figured bass
(٦٠١) Caccini
(٦٠٢) Cavalieri
(٦٠٣) Rinuccini
(٦٠٤) كليشهات.
(٦٠٥) Mystery or Passion Plays درامادينية نشأت فى أوربا خلال العصور الوسطى تقدم قصة الآلام التى عاناها السيد المسيح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامته من بين الأموات. وكانت هذه المسرحية فى مبدأ الأمر عبارة عن تلاوة من الإنجيل تتخللها مقطوعات شاعرية مكملة تدور حول آلام المسيح وما يتصل بها من موضوعات. وفى هذه المرحلة المبكرة كانت التلاوة تجرى باللاتينية. غير أن استخدام اللغة المحلية فى النصوص الشاعرية التكميلية أفضى إلى ظهور تمثيليات محلية أقدم ما بقى منها باللغة الألمانية. وأشهر العروض الباقية حتى الآن هى ما تقدمه أوبرا مرجاو فى الألب الباقارية مرة كل عشر سنوات بصفة مستمرة منذ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلا مرات ثلاث بسبب الحرب [م. م. م. ث].
(٦٠٦) Arias
(٦٠٧) Steffano Landi
(٦٠٨) Il Santo Alessio
(٦٠٩) Gonzaga
(٦١٠) Orfeo
(٦١١) Recitatvo seceo وهو إلقاء يعتمد عل المقامية وإيقاع الكلمة بدون مصاحبة الأوركسترا ويكتفى بمصاحبة هارمونية من عازف الهاربسيكورد [م. م. م. ث].
(٦١٢) L'incoronazione di Poppea (١٦٤٢). وقد كتب قبلها عددا من الأوبرات الهامة: أورفيو Orfeo (١٦٠٧) وأريانا Arianna (١٦٠٨) والمعركة بين تانكريدى وكلوريندا Il Combattimento di Tancredi e Clorinda
(٦١٣) Dissonance أو Discord هو التنافر فى علاقة الأنغام التى يتألف منها المركب الهارمونى، ولا ترتاح الأذن إلى الاستماع إليها، بل قد يخلق التنافر جوا عصبيا يلجأ إليه المؤلفون عادة فى بعض التعبيرات الموسيقية المناسبة، و من ثم فهو علاقة نابية بين شيئن متقابلين عن قصد أو عن غير قصد، ولكنه يتحول إلى توافق فتكون العلاقة بين التوافق والتنافر كتعاقب الليل والنهار أو الصراع بين الخير والشر [م. م. م. ث].
(٦١٤) Leitmotif اللحن الدال أو المميّز هو استعادة الجملة الموسيقية للإيحاء بإحدى الشخصيات من

خلال الاشتقاق أو التفريغ. واللحن الدال ينبغى أن يكون سهل التمييز ليتفق مع المهمة الموكولة إليه ومن ثم واضح الإيقاع، وأن يُسند أداؤه فى أغلب الأحيان إلى نفس الآلة الموسيقية [م. م. م. ث].

(٦١٥) Aria

(٦١٦) Viola da braccio

(٦١٧) Viola da gamba

(٦١٨) Stilo concertante

(٦١٩) Concerto

(٦٢٠) يطلق على مهارة العزف بالفرنسية Virtuosité وبالإيطالية Bravura

(٦٢١) Bell Canto نوع من الغناء اشتهرت به المدرسة الإيطالية، يتميز أداؤه بالشجن ويهدف إلى التأثير العاطفى بعيدا عن الدرامية [م. م. م. ث].

(٦٢٢) Antonio Vivaldi ويذهب ميلر فى كتابه History of Music إلى أنه عاش بين عامى ١٦٨٠ و١٧٤٣ (ص٣٦٢).

(٦٢٣) Benedetto Marcello

(٦٢٤) Cori spezzati

(٦٢٥) Canson No. 1

(٦٢٦) Sonata Piane forte

(٦٢٧) Petit Jacquet

(٦٢٨) Symphoniae Sacrae

(٦٢٩) لم تكن الآلات الموسيقية قد تطورت ونمت إمكانياتها بعد، ومن ثم لم تكن الكتابة لها قد درست بالتفصيل وخاصة آلات النفخ. فكثيرا ما كان المؤلف يكتب أدوارا ويؤشر على نوتاتها بأنها للعزف إما على الفلوت مثلا أو الأوبوا. واستمر الحال على هذا المنوال حتى أواخر القرن الثامن عشر (العصر الكلاسيكى) عندما تطورت صناعة الآلات وتقدم العزف عليها بمدرسة «مانهايم» بألمانيا وبدأ الأوركسترا السيمفونى فى التألق والازدهار.

(٦٣٠) Arcangelo Corelli

(٦٣١) Tommaso Albinoni

(٦٣٢) Pizzicato الغمز أو النّبر بالأصبع هو أسلوب من أساليب العزف على الوتريات بمسّ الأوتار بالأصابع بدلا من القوس، كما تمسّ ريشة العود أوتاره فيصدر عن الوتر صوت جاف متقطّع [م. م. م. ث].

(٦٣٣) Jan Pieterszoon Sweelink

(٦٣٤) Ach Gott

(٦٣٥) Michael Praetorius

(٦٣٦) Bransle de Village وكلمة برانل أو برانسل Brank أو Bransle هى رقصة ريفية أصلا انتقلت بفرنسا إلى بلاط لويس الرابع عشر، وهى ذات إيقاع ثنائى وتشبه رقصة الجافوت. وقد أدى انتشارها فى النصف الثانى من القرن السابع عشر إلى ابتكار رقصة المينيويت الثلاثية الإيقاع من باب التنوع فى ألوان الرقص.

(٦٣٦) Frescobaldi

(٦٣٧) Ricercari

(٦٣٩) Tocatta Cromatica per l'Elevatione وتعرف أيضا باسم «التوكاتا الكروماتية لرفع الكأس المقدس».

(٦٤٠) Giacomo Carissimi

(٦٤١) Jephta

(٦٤٢) La Folia

(٦٤٣) Concise Oxford Dictionary of Music

(٦٤٤) Concerto Grosso

(٦٤٥) Giga

(٦٤٦) Jean Lully (١٦٣٢ - ١٦٨٧)

(٦٤٧) Cavalli (١٦٠٢ - ١٦٧٦)

(٦٤٨) Alceste

(٦٤٩) أهم أوبرات لوللى: كادموس وهيرميونيه Cadmus et Hermione (١٦٧٣) وثيسيوس Théseé (١٦٧٥) وأتيس Atys (١٦٧٦) و إيزيس Isis (١٦٧٧) وبللوروفون Bellorphon (١٦٧٩) وبيرسيوس Persée (١٦٨٢) وفايثون Phaéton (١٦٨٣) وأكيس وجالاطيا Acis et Galathé (١٦٨٦). ومن أعماله المسرحية الأخيرة المسرحية الريفية: معبد السلام Idylle de Sceaux ou Temple de la Paix

(٦٥٠) Quinault

(٦٥١) Abbé Pieerre Perrin وكان شاعرا

(٦٥٢) Robert Cambert

(٦٥٣) Pomone وتعرف أيضا باسم Pastorale وقد ألفت سنة ١٦٥٩.

(٦٥٤) Les Indes Gallantes

(٦٥٥) Dietrich Buxtehude

(٦٥٦) Georg Philipp Telemann

(٦٥٧) Christians, Let us praise the Lord

(٦٥٨) Suite

(٦٥٩) Albion and Albianus

(٦٦٠) Heenry Purcell

(٦٦١) Dido and Aeneas

(٦٦٢) Chamber Opera

(٦٦٣) Lament

(٦٦٤) Alessandro Scarlatti

(٦٦٥) Su le sponde del Tebro

(٦٦٦) Domenico Scarlatti

(٦٦٧) Gavotte

(٦٦٨) Domenico Cimarosa

(٦٦٩) George Frederick Handel

(٦٧٠) Agrippina

(٦٧١) Xerxes

(٦٧٢) Giulio Cesare in Egitto

(٦٧٣) Rodelinda

(٦٧٤) وهى أوبرا تتناول ألوانا من النقد الاجتماعى والسياسى المعاصر (القرن الثامن عشر) يقوم على ألحان شعبية معروفة بإنجلترا وقتئذ، وأعد موسيقاها پيپوش Pepusch وحوارها الشاعر جاى Gay، وقد أعاد بنجامين بريتن صياغتها أخيرا فى القرن العشرين (١٩٤٨).

(٦٧٥) Semele هى ابنة كادموس وهارمونيا ظفرت بحب چوپيتر متنكرا فى هيئة بشرية وأنجبت له باكخوس (ديونيسوس).

(٦٧٦) People

(٦٧٧) Israel in Egypt

(٦٧٨) Saul

(٦٧٩) Joshua

(٦٨٠) Jephta

(٦٨١) المقصود بالصوناتة هنا المقطوعة التى تعزف على الآلات فى مقابلة الكانتانا وهى المقطوعة التى تغنى، وليس المقصود هو نموذج الصوناته الذى عزف بعد ذلك ابتداء من كارل فيليپ إما نويل باخ.

(٦٨٢) Tutti

(٦٨٣) Missa Brevis

(٦٨٤) Credo

(٦٨٥) Sanctus

(٦٨٦) Benedictus

(٦٨٧) Agnus Dei

(٦٨٨) Sanctus

(٦٨٩) Hosanna

(٦٩٠) Score

(٦٩١) St Mattew's Passion

(٦٩٢) Heinrich Schutz

(٦٩٣) Come Sweet Death

(٦٩٤) Timbres, tone color

(٦٩٥) من أهم المدارس الموسيقية فى العصر الكلاسيكى، وكان نشاطها متمركزا حول أوركسترا بلاط مدينة مانهايم، وتميزت بثراء التعبير عن القوة والضعف فى أداء أجزاء الجملة عند العزف أو الغناء. وقد أسهمت مدرسة مانهايم كثيرا فى تطور العزف على الآلات الموسيقية وفى تكوين الأوركسترا السيمفونى الكلاسيكى لعصر ما قبل بيتهوفن مباشرة.

(٦٩٦) انظر حديثه عن الفن الوصفى بموسيقى ڤاجنر فى كتابه : Wagner. Man & Artist

(٦٩٧) Harmonic Progression

(٦٩٨) Well-tempereed Clavier وتسمى هذه المجموعة Das wohltemperiste Cllavier

(٦٩٩) Anhalt-Cothen

(٧٠٠) Die Kunst der Fuge

(٧٠١) Irene Glass and Herbert Wien stock: Through An Opera Glass

(٧٠٢) Alceste

(٧٠٣) Wolfgang Amadeus Mozart

(٧٠٤) Singspiele

(٧٠٥) La Serva Padrona

(٧٠٦) Giovanni Battista Pergolesi

(٧٠٧) Sturm und Drang

(٧٠٨) Enlightenment

(٧٠٩) ويعرف أيضا باسم «دون چوان»، ويستعمل الاسمان استعمالا ترادفيا فى اللغات المختلفة.

(٧١٠) Atheisto Fulminato

(٧١١) Bertati

(٧١٢) Drama giacosa

(٧١٣) Comedy of Manners

(٧١٤) يشير الرقم ٨ كسائر الأرقام الوارد ذكرها فى هذه الأوبرا إلى الألحان وفق ورودها بكراسة الموسيقى الخاصة بها والتى قام بنشرها: Edward, Dent: Edit: Edwin F. Kalmus. New-York.

(٧١٥) Duetto. Act 1 No. 7.

(٧١٦) Concerted Finale

(٧١٧) Finale Act I and II

(٧١٨) Landler

(٧١٩) Contre-dance

(٧٢٠) Menuetto

(٧٢١) Spohr

(٧٢٢) Undine

(٧٢٣) Der Freischutz

(٧٢٤) Melodrama للمشجاة معنيان أحدهما هو الأصل، والمقصود به تمثيلية أو قصيدة شعرية تصاحب كلامها المنطوق خلفية موسيقية. ولقد ظهرت خلال عصر النهضة محاولات لإحياء المسرحيات الإغريقية بمصاحبة النغم للكلام المنطوق. وثمة معنى آخر شديد الشيوع للمشجاة هو المسرحية التى تعتمد فى تأثيرها على المواقف العاطفية الحادة أكثر مما تعتمد على بناء الشخصيات وتطويرها [م. م. ث].

(٧٢٥) Rococo اتجاه فنى شاع فى أوربا خلال الفترة من حوالى ١٧٣٠ إلى حوالى ١٧٨٠ يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال القواقع أو الموحية بأشكال الكهوف والمغارات خاصة فى إنجاز الأثاث والزخرفة المنزلية الداخلية. وهو فن أرستقراطى فيه إفراط فى الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا. وبعد أن دخلت هذه الكلمة فنون الأثاث والتصوير ما لبثت أن اقتحمت عالم الموسيقى، وأريد بها فى الموسيقى المعنى نفسه الذى استخدمت فيه من قبل فأطلقت على فن الموسيقى الأنيقة التى لا تعبر عن وجدان عميق [م. م. ث].

(٧٢٦) Giovanni Battista Pergolesi

(٧٢٧) Opera Buffa

(٧٢٨) La Serva Padrona (١٧١٠ - ١٧٣٧)

(٧٢٩) Castor et Pollux (١٧٣٣)

(٧٣٠) Aspettare a non Venire (١٧٣٧)

(٧٣١) Stabat Mater

(٧٣٢) Ars Antiqua

(٧٣٣) Viennese Classical period

(٧٣٤) Kant

(٧٣٥) Diderot

(٧٣٦) Encycopedists

(٧٣٧) Voltaire

(٧٣٨) Rousseau

(٧٣٩) Goya

(٧٤٠) David

(٧٤١) Reynolds

(٧٤٣) Sinfonia avante l'opera

(٧٤٤) أولهم وأهمهم فيلب إمانويل باخ مبتكر نموذج الحركة السريعة للصوناته.

(٧٤٥) Creation

(٧٤٦) Seasons

(٧٤٧) Giovanni Paiselle

(٧٤٨) Concordat (١٧٤٠ - ١٨١٦)

(٧٤٩) Caspero Spontini (١٧٧٤ - ١٨٥١) وهو من تلاميذ جلوك وتابعيه فى فن الأوپرا.

(٧٥٠) Vestale

(٧٥١) Giacomo Meyerbeer (١٧٩١ - ١٨٦٤) وأهم أوبرات ميربير أربعة: روبير الشيطان Robert le Daible (١٨٣١) والهوجونوت Huguenots (٨٣٦) والنبى Prophéte (١٨٤٩) والأفريقية L'Africaine (١٨٦٠).

(٧٥٢) Grand Opera

(٧٥٣) «الديريكتوار» يعنى إسناد رئاسة الدولة لمجموعة من الأشخاص (وكأنهم مجلس إدارة). على أن

نابليـون لم ينتـقل من حكومـة الدير يكتـوار إلى حكومـة الإمبـراطورية مـباشـرة، فـقد سبق ذلك تحول الدير يكتوار إلى حكومة القناصل وكان فيها بونابرت القنصل الأول، بل القنصل الفرد. وفى عامى ١٨٠٤، و١٨٠٥ حدث التغيير الكبير الذى توّج بمقتضاه نابليون إمبراطور الفرنسيين.

(٧٥٤) Volumnia

(٧٥٥) Cycic الصيغة الدائرية هى الصيغة الموسيقية التى يظهـر فـيهـا اللحن الواحـد فى أكـثـر من حـركـة واحدة، ويكون عادة فى صورة متجددة [م. م. م. ث].

(٧٥٦) Lieder

(٧٥٧) King of Elves عـفريت قـزم يعيش فى الغـابة السـوداء بألمانيـا، وترجع هذه التـسمـيـة إلى هردر ١٧٧٨، وهى ترجـمـة ألمانيـة خـاطئـة للعـبـارة الدانمركيـة Ellerkonge أى ملك الأقزام العفريت. وقد شاعت تسمية هردر برغم اكتشاف الخطأ حتى إن الفـرنسـيين ترجـمـوها كـذلك Le Roi des Aulnes.

(٧٥٨) Intermezzo الموسيـقى البـينيـة هى مـقطوعـة موسيقية تتوسط الأوبرا حيث يكون المسرح عندها لا أفراد فيه، أو هى مقطوعـة موسيـقيـة قـصيـرة للعزف فى الكونسير [م. م. م. ث].

(٧٥٩) Hector Berlioz

(٧٦٠) Damnation of Faust

(٧٦١) (Grande Messe des Morts) - Requiem Mass

(٧٦٢) Henrietta Smithson وقد تزوج بعد انفصاله عنها من المغنية مارى ريشيو Marie Recio سنة ١٨٤٢.

(٧٦٣) Litography الطباعة بواسطة الحجر هى استنساخ اللوحـات بعـد رسـمـهـا بقلم شـمـعى أسـود على سطح الحـجـر الجـيـرى الأملس الدقـيـق الذرّات والمسام، ثم يغمر الحجر فى الماء حتى يتشبع به، مع مـلاحظة أن السطح المغطى بالشـمع يطرد الماء على حين تمتص المسام الحجرية العارية عن الشمع الماء، فـإذا دارت الأسطوانة المشبـعـة بالحبـر على سطح الحـجـر اسـتقـر الحبـر على الأسطح المغطاة بالطبقة الشمعية التى مرّ عليها القلم، على حين لا يلتصق الحبر بالأجزاء المبلّلة حتى إذا تم بسط الورق على الحـجـر بعد تحـبيـره والضـغط عليـه انطبـعت الصـورة عليـه بشكل عكسى بنفس الدقـة التى رُسـمت بهـا بالشـمع على الحـجـر. [م. م. م. ث].

(٧٦٤) Beatitudes

(٧٦٥) Grand Opera

(٧٦٦) Syncopated أى ينقلب النبر فيقع النبر الثقيل فى غير موضعه الطبيعى من الإيقاع.

(٧٦٧) Counter melody

(٧٦٨) Bel Canto

(٧٦٩) Nocturnes

(٧٧٠) Giuseppe Tartini (١٦٩٢ - ١٧٧٠) إيـطالـى أسس أهـم مـدارس تعليم القـيـولينه فى أوروبا، ومن تلاميـذ ناريدينى وپاجـانينى، وهو مـؤلف موسوعة علمية فى أصول عزف القيولينه وأخرى فى أصـول علـم الصـوتيـات acoustics وعـلاقتـهـا بتقنيات عزف القيـولينه، وخاصة عند عفق الأوتار عفقا مزدوجا Double stopping

(٧٧١) Giovanni Batista Viotti (١٧٤٣ - ١٨٢٤) إيطالى آخـر اشتـهـر فى ألمانيـا وبولندا وفـرنسـا وإنجلترا لبراعته فى العزف على القيولينه وامتدت شهرته فى أرجاء أوربا عازفا ومعلما ومؤلفا. وقد ألف ٢٩ كـونشـرتو للقيـولينه لم تعـمّر إلى القـرن العشرين.

(٧٧٢) Capricci

(٧٧٣) Impromptu البادرة مقطوعة موسيقية قصيرة تؤلف عـادة للپيـانو، ونشـأت فى الأصل ارتجـالا وهليّا للحن من الألحـان علق بذاكـرة مؤلفه حتى يدوّنه بوصـفه أحد مـصنفاته مثل بادرات شـوبير وشومان [م. م. م. ث].

(٧٧٤) Prelude

(٧٧٥) Absolute Music

(٧٧٦) Transformation theme

(٧٧٧) قـمـة جـبـل ربات الفن عند الإغـريق ومـوطن الآلهة.

(٧٧٨) Richard Backle: Nijinsky. Weidenfeld and Nicolson London 1961.

(٧٧٩) ١٨١٣ - ١٨٨٣.

(٧٨٠) Leitmotive

(٧٨١) Der Ring des Nibelungen

(٧٨٢) Das Reingold (١٨٥٤)

(٧٨٣) Die Valkure (١٨٥٦)

(٧٨٤) Siegfried (١٨٦٥)

(٧٨٥) Die Gotterdammerung (١٨٧٤)

(٧٨٦) Fenella (١٧٨٢ - ١٨٧١)

(٧٨٧) Halévy: La juive

(٧٨٨) Loduiska

(٧٨٩) Ernest Newmann: Wagner The Man and the Artist

وجميع هذه الأوبرات التى يشير إلها نيومان لم تعد تظهر على مسارح الأوبرا بل انتهت بانتهاء القرن التاسع عشر.

(٧٩٠) Der Nachmorgen وقد سماها الناقد الموسيقى الإنجليزى جفرى ديفسون باسم The morning After، واخترت أن أسميها «وأشرق صباح» تفضيلا على الترجمة الحرفية «الصباح التالى».

(٧٩١) Bernard Shaw: The Pertect Wagnerite ترجمة صاحب هذه الدراسة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية ١٩٩٢.

(٧٩٢) وقد سبقتها ما يقرب من ثلاثين أوبرا أهمها «ريجولتو» (١٨٥١ - ١) «والتروفاتورى» (١٨٥٣) و«لاترافياتا» (١٨٥٣)، و«قوة القدر» (١٨٦٢)، ثم «عايدة» (١٨٧١).

(٧٩٣) الاسم الذى كان يطلقه الإغريق والرومان على بلاد النوبة.

(٧٩٤) Othello

(٧٩٥) هى مأساة تصور الكوارث التى نبعت من الغيرة العمياء التى غرسها «ياجو» فى قلب عطيل قائد أسطول البندقية. وكان عطيل يهيم بزوجته «ديدمونه» حبا ويثق فيها ثقة لا حد لها، غير أن تابعه «ياجو» رمز الشر لا يهدأ له بال حتى يسعى بالوقيعة بينهما، يزرع الشك فى نفس عطيل، ويرعاه لتنمو شجرة من الشوك الجارح تدمى قلب عطيل وتعمى عينيه عن الحقيقة وتصم أذنيه عما تقوله ديدمونه البريئة، ويسعى ياجو إلى ديدمونه متوسلا فى أن تتوسط لدى زوجها ليصفح عن كاسيو الذى كان قد تشاجر مع رودريجو بتدبير من ياجو أيضا، إذ أن رودريجو كان يحب ديدمونه، فصور له ياجو أن كاسيو ينافسه فى حبها. وسعى فى الوقت نفسه إلى عطيل ناقلا أقوال رود ريجو مما جعل عطيل يستشيط غضبا لوساطة زوجته كى يصفح عن كاسيو، وبدأ شكه فى إخلاصها له ينمو. وكان عطيل قد أهدى منديلا إلى زوجته سقط منها سهوا، وتعثر إيميليا زوجة ياجو على منديل ديدمونه، فيأخذه منها ياجو ويعطيه إلى كاسيو الذى جاء إلى القصر وقابل «ديدمونه» مصادفة. ويلفت ياجو نظر عطيل إلى منديل ديدمونه الذى يحمله كاسيو فيزداد شكه وتنمو الغيرة فى قلبه. ويظل ياجو يدعى كذبا على ديدمونه لدى عطيل، ويسعى إليه بالنميمة، ويصور له الوقائع عكس حقيقتها حتى يفقد عطيل رشده ويخنق ديدمونه وهى نائمة فى فراشها. ولكن، وبعد أن سبق السيف العزل، يكتشف أن زوجته بريئة مما اتهمها به ياجو ضمير الشر، فينتحر عطيل ويلقى بنفسه على جثتها وهكذا تنتهى مأساة بطل غاز، ثم ينتحر نتيجة الشك الذى سيطر على عقله.

(٧٩٦) اسمه أصلا ألكسندر سيزار ليوبولد بيزيه Alexandre César Leopold Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥).

(٧٩٧) Johannes Brahms (١٨٣٣ - ١٨٩٧).

(٧٩٨) Anton Bruckner (١٨٢٤ - ١٨٩٦)

(٧٩٩) Modulations أى تحول النغم ذاته من مقام إلى آخر.

(٨٠٠) Josef Mengelberg

(٨٠١) Otto Klemperer

(٨٠٢) Magic Horn

(٨٠٣) Das Leid der Erde أو مرثية الأرض

(٨٠٤) Hans Bethge

(٨٠٥) Michael Ivanovich Glinka

(٨٠٦) Zhin za Tsara

(٨٠٧) Ivan Soussanin

(٨٠٨) Kuttchka

(٨٠٩) Alexeievitch Balakirev

(٨١٠) Ceasar Antonovich Cui

(٨١١) Alexander Borodin

(٨١٢) Nicolas Andreievich Rimsky-Korsakov

(٨١٣) Modest Petrovich Moussorgsky

(٨١٤) Mlada

(٨١٥) Sorochinsty

(٨١٦) Sabbat

(٨١٧) Calvocressi: Mussorgsky. The Master Musicians. Dent. London. 1946, pp. 174-177.

(٨١٨) Ma Vlast

(٨١٩) Vyzehrad

(٨٢٠) Moldau أو Vltava

(٨٢١) Zceskych Lahû a Haju

(٨٢٢) Tabor

(٨٢٣) Hussites

(٨٢٤) Blanik

(٨٢٥) Albeniz

(٨٢٦) Theodore, M FINNEY: A History of Music. George G. Harrap and Co. Ltd, London, 1948 p. 527.

Jean Chantavoine: Petit Guide, Plon, Paris, 1947, P. 1

(٨٢٧) Les goyescas

(٨٢٨) Manuel de Falla (١٨٧٦-١٩٤٦)

(٨٢٩) El Sombrero del tres picos

(٨٣٠) Iberia وأيبريا هو الاسم القديم لإسبانيا، وقام أربوس Arbos بإعادة كتابة منتخبات منها للأوركسترا.

(٨٣١) El Abaicin

(٨٣٢) Fondanguilla

(٨٣٣) Claude Rostand: Petit Guide de Piano Plon, Paris, 1950 p. 202

(٨٣٤) Ars Nova

(٨٣٥) Nuove Musiche

(٨٣٦) Impressionism

(٨٣٧) Debussy (Claude) 1862-1918

(٨٣٨) Verlaine (Paul)

(٨٣٩) Baudelaire (Charles)

(٨٤٠) Manet (Edouard)

(٨٤١) Monet (Claude)

(٨٤٢) Degas (Edgard)

(٨٤٣) Renoir (Auguste)

(٨٤٤) Expressionism التعبيرية مصطلح يطلق على اتجاه فني تهيمن فيه انفعالات الفنان فيحكي مشاعره الذاتية معبّرا عن خلجات نفسه ووجدانه دون محاكاته للواقع، ولذلك تنزع تكويناته الفنية وأشكاله التعبيرية نحو التهويل والمبالغة كما نرى في فن المصور إلجريكو، ثم كاندنسكي وفان جوخ وجوجان. ومن بين أول الإنجازات التعبيرية الهامة في حقل الموسيقى أوبرا «سالومي» ١٩٠٥ لسان سانص وأوبرا «إلكترا» ١٩٠٩ لريتشارد شتراوس حيث اتخذ هذا المؤلف الموسيقي من الأوبرا وسيلة للكشف عن العلل الشاذة نفسيا، وواصل هذا الاتجاه مسيرته على يد أرنولد شونبرج ثم ألبان برج [م. م. م. ث].

(٨٤٥) Abstract Expressionisn التعبيرية المجردة هي تعبير مرتجل غير ذي وحدة أو موضوع عما يختلج في النفس أو يعتمل في الفؤاد، يجمع ما يتوفر للفنان من عناصر تشكيلية تجريدية دون التزام بشيء ما، ومراعى فيه ما يكون له من أثر في المُشاهد، ومن رواده ڤاسيلي كاندينسكي. وعن هذا التعَبير المجرد كان التصوير الحركي الارتجالي Action Painting [م. م. م. ث].

(٨٤٦) Surrealism بدأت الزمرة التي تبنّت اسم السوريالية عام ١٩٢٤ وهي السنة التي صدر فيها بيان السورياليين الذي كتبه الفيلسوف أندريه بريتون والذي جاء فيه «أنها حركة آلية نفسية بحتة يستطيع المرء من خلالها أن يعبّر شفوياً أو تحريريا أو بالتشكيل أو بأية وسيلة أخرى عن اختلاجات الفكر الإنساني دون خضوع للمنطق أو التزام بالقيم الجمالية أو الخلقية المتعارف عليها». وقد استخدمت السوريالية أول ما استخدمت في الحقل الأدبي ومنه انتقلت إلى الفن التشكيلي وأصبحت تعنى إسباغ رؤى العقل الباطن والأحلام والأخيلة المسرفة على العمل الفني، متحلّلة من قيود العقل الواعي والتقاليد الشكلية المألوفة. ومن بين الفنانين السورياليين المعاصرين كليه وبيكاسو

وشاجال وماكس إرنست وكيريكو وإيف تانجى وخوان ميرو وسلفادور دالى، على حين تجد الاتجاهات السوريالية نظيرها الموسيقى فى بعض أعمال إريك ساتى وپروكو فييف وبيلا بارتوك [م.م.م.ث].

(٨٤٧) Brancusi

(٨٤٨) Pelléas et Mélisande

(٨٤٩) Prélude à l'Aprés-midi d'un Faune

(٨٥٠) Eclogue

(٨٥١) Boucher

(٨٥٢) Faune et Satyr

(٨٥٣) قدم باليه أوپرا القاهرة بالاشتراك مع أوركسترا القاهرة السيمفونى باليه «أمسية جنى الغاب» على مسرح أوپرا القاهرة فى شهر مايو ١٩٧٠ وقام بالإخراج وتصميم الرقصة الفنان الفرنسى العالمى سيرج ليفار.

(٨٥٤) Glissandi

(٨٥٥) Muted

(٨٥٦) Images

(٨٥٧) Préludes

(٨٥٨) Maurice Ravel (1876-1937)

(٨٥٩) Jeux d'eau (1901

(٨٦٠) Gaspard de la Nuit

(٨٦١) L'Heure Espagnole (١٩١٧): وهى واحدة من اثنتين من الأوپرات التى كتبها راڤيل.

(٨٦٢) Nocturne

(٨٦٣) Interlude

(٨٦٤) Danse guerriére

(٨٦٥) Lever du jour

(٨٦٦) Pantomime

(٨٦٧) Danse Générale

(٨٦٨) أو الربة لسيون وفق الإخراج الحديث لأوپرا باريس.

(٨٦٩) تظهر الربة لسيون مكان پان فى الإخراج الحديث لأوپرا باريس، حيث يجعلها تزلزل الأرض تحت أقدام القراصنة الذين يتساقطون ويفرون رعبا تاركين كلويه تعود إلى حبيبها.

(٨٧٠) قدم باليه أوپرا القاهرة بالاشتراك مع أوركسترا القاهرة السيمفونى فى شهر مايو ١٩٧٠ باليه دافنس وكلويه على مسرح الأوپرا بالقاهرة بإشراف وإخراج الفنان سيرج ليفار.

(٨٧١) تفضل الفنان مارك شاجال مشكورا فأذن لدار أوپرا القاهرة باستنساخ لوحات باليه دافنس وكلويه التى أعدّها لأوپرا باريس، وقد تم استنساخها فى القاهرة بنجاح.

(٨٧٢) Whole-tone Scale

(٨٧٣) Atonality

(٨٧٤) Polytonality

(٨٧٥) Bitonality

(٨٧٦) Pierrot lunaire

(٨٧٧) Gurre lieder

(٨٧٨) Verklarte Nacht

(٨٧٩) Anton von Webern

(٨٨٠) Alban Berg

(٨٨١) Six bagatelles

(٨٨٢) triads

(٨٨٣) Chromaticism

(٨٨٤) To the Memory of an Angel

(٨٨٥) Wozzeck

(٨٨٦) Igor Stravinsky

(٨٨٧) The Rake's Progress

(٨٨٨) pulcinella

(٨٨٩) Pacific 231

(٨٩٠) كان هونيجر وقتذاك متأثرا بنزعة أصحاب «موسيقى الجلبة»

(٨٩١) Gozzi

(٨٩٢) William W. Ausin: «Music in the 20 th, Century» W. W. Norton and Co, N. Y., 1966. P. 460

(٨٩٣) Microtones

(٨٩٤) Liadov مؤلف متتالية موسيقية جميلة للأطفال اسمها Baba-yaga أى الغول.

(٨٩٥) المشهد الأول: انتصار روما
المشهد الثانى: سوق العبيد
المشهد الثالث: حلبة السيرك

(٨٩٦) المشهد الأول: معقل الثوار
المشهد الثانى: طريق الحرية

المشهد الثالث : في قصر كراسوس
(٨٩٧) المشهد الأول : معسكر سبارتاكوس
المشهد الثانى : معسكر كراسوس .
(٨٩٨) يقدم هذا المشهد - فى بعض الأحيان - كمشهد أخير فى الفصل الثالث، وهو موت سبارتاكوس» .
(٨٩٩) كنت قد دعوت الفنان الراحل خاتشاتوريان لزيارة مصر لقيادة أوركسترا القاهرة السيمفونى، ولبّى الدعوة عام ١٩٦٢ وقاد الأوركسترا فى حفلين متتاليين . كذلك وجهت الدعوة إلى الفنان جريجور وفتش لزيارة القاهرة عام ١٩٧٠ أثناء لقائى به بأوبرا البولشوى بموسكو ليشهد فريق باليه أوبرا القاهرة ويشرف على إخراج باليه سبارتاكوس بمصر غير أن الظروف حالت دون تحقيق هذه الأمنية .
(٩٠٠) Commedia del'Arte
(٩٠١) William W. Austin: Music of the 20 th Century. p. 433
(٩٠٢) Paul Hindemith
(٩٠٣) Paul Hindemith: A Composer's World. Cambridge, Massachuts. 1932 p. 52
(٩٠٤) Charles Koechlin: Les Instruments a Vent. Presse Universitaire de France, Paris, 1948. pp. 94-95.
(٩٠٥) Pieta
(٩٠٦) Syncope
(٩٠٧) Musica Poetica
(٩٠٨) إنشاد المجموعة .
(٩٠٩) إنشاد من المجموعة الصغيرة .
(٩١٠) غناء منفرد من الباريتون .
(٩١١) إنشاد المجموعة .
(٩١٢) إنشاد من المجموعة .
(٩١٣) غناء منفرد من السوپرانو مع المجموعة .
(٩١٤) إنشاد المجموعة الشاملة والمجموعة الصغيرة .
(٩١٥) إنشاد المجموعة الشاملة .
(٩١٦) إنشاد المجموعة الشاملة .
(٩١٧) غناء المجموعة الشاملة .
(٩١٨) غناء منفرد من الباريتون .
(٩١٩) غناء منفرد للتينور مع إنشاد مجموعة الرجال والمجموعة الصغيرة .
(٩٢٠) غناء منفرد من الباريتون مع إنشاد من المجموعة الكبيرة .
(٩٢١) من وهبوا حياتهم من أجل الإمبراطورية الرومانية .
(٩٢٢) إنشاد مجموعة الرجال .
(٩٢٣) صيحة تهليل لإله الخمر .
(٩٢٤) غناء منفرد من السوپرانو مع إنشاد مجموعة الغلمان .
(٩٢٥) غناء منفرد للباريتون .
(٩٢٦) غناء منفرد من السوپرانو .
(٩٢٧) غناء من الباريتون مع المجموعة .
(٩٢٨) جاء بالنص عبارة «مانداليت» كى يحدث الناظم مقابلة بين إيقاع هذا اللفظ وبين نهاية الشطرة فى النص الألمانى .
(٩٢٩) إنشاد ٢ تينور و٣ باص وباريتون .
(٩٣٠) إنشاد كورال مزدوج .
(٩٣١) غناء منفرد من السوپرانو .
(٩٣٢) إنشاد منفرد من السوپرانو والباريتون بالاشتراك مع الكورال ومجموعة الغلمان .
(٩٣٣) مجموعة الكورال .
(٩٣٤) إنشاد الباريتون .
(٩٣٥) إنشاد الفتيات .
(٩٣٦) غناء منفرد .
(٩٣٧) إنشاد الفتيات .
(٩٣٨) إنشاد الكورال .
(٩٣٩) غناء منفرد من السوپرانو .
(٩٤٠) إنشاد الكورال .
(٩٤١) إنشاد المجموعة .
(٩٤٢) تفضل المرحوم الأستاذ الدكتور مجدى وهبه مشكورا بمقابلة ترجمتى على الأصل اللاتينى .
(٩٤٣) Pentationic Scale
(٩٤٤) Street Song
(٩٤٥) Nevsiedler
(٩٤٦) Consonance
(٩٤٧) Atonality
(٩٤٨) Motifs
(٩٤٩) William W. Austin: Music of the 20 th Century. W. W. Norton and Co. N. Y., 1966, p. 80.

(٩٥٠) William Austin: op cit p. 80
(٩٥١) Glagolitic Mass
(٩٥٢) Liturgy
(٩٥٣) Agnus Dei–Agnece Bozji
(٩٥٤) Agon
(٩٥٥) Pulcinella
(٩٥٦) Le Baiser de la Fée
(٩٥٧) Young Person's Guide to the Orchestra
(٩٥٨) Sinfonia da Requiem
(٩٥٩) Peter Grimes
(٩٦٠) The Rape of Lucretia
(٩٦١) The Turn of the Screw
(٩٦٢) Olivier Messian
(٩٦٣) تشمل كل واحدة من المجموعات الخشبية الأربع ثلاث آلات: المجموعة الأول فلوت صغيرة وآلتا فلوت، والثانية آلتا أوبوا وكورنو إنجليزى. والثالثة آلتا كلارينيت وباص كلارينيت، والرابعة ثلاثة آلات فاجوت.
وتقوم هذه المجموعات بعزف أدوار عديدة عزفا انفراديا وبنسج خطوط كونترابنطية مختلفة ونغمات تغريدية، على حين تؤدى بعض المجموعات إطارات هارمونية مع انفرادها بعزف أنغام من الطبقات العليا حينا ومن الطبقات الغليظة المنخفضة حينا آخر. وتضم المجموعات النحاسية عددا من آلات النفير «الترومبيت» تتكون من ترومبيت صغير، وثلاثة من الترومبيت العادى، وكورنيت واحد، وثمانية آلات كورنو وثلاثة ترمبون، وآلة توبا.
(٩٦٤) لتوفير التوازن مع المجموعات الأخرى ضاعف ميسيان عدد الوتريات فأصبحت ست عشرة ڤيولينه أولى، وست عشرة ڤيولينه ثانية، وأربعة عشرة ڤيولا، واثنى عشرة تشيللو، وعشر كونتراباص، ويمثل هذا العدد الحد الأدنى اللازم لأداء هذه السيمفونية.
(٩٦٥) تنقسم آلات الإيقاع إلى قسمين: آلات ذات طابع خشبى، وتتكون من ثلاث كتل خشبية تسمى بالكتل الصينية، ومن كتلة خشبية عادية، وآلات إيقاع ذات طابع معدنى، تتباين أصواتها بين الحاد والغليظ، وتتشكل من مثلث معدنى، وصنج من الصنوج التركية، وصفاقة من الصفاقات الكبيرة المعلقة، وصفاقتين تصفقان معا وصفاقة صينية وآلة الجونج. وتغطى المنطقة الصوتية الوسطى طبلة «الباسك» ودف الماركاس (من أمريكا الجنوبية) ويسمى أحيانا بالدف الكوبى، والطبلة الصغيرة «الترومبيطة» ودف البروڤانس. وتتدرج الطبول متدرجة حجما إلى الطبلة الأوركسترالية الكبيرة «التمباله» التمپانى. هذا بجانب أجراس متنوعة على هيئة أنابيب نقرع بالمطرقة الخشبية.
(٩٦٦) ويشتمل على تراكب شكلين إيقاعيين على هيئة القرار المتكرر تعزفه آلات النفخ الخشبية والوتريات، وبعد عزف من الأوركسترا الإيقاعى يأتى الجزء الرابع من المقدمة، وفيه تتبادل الآلات النحاسية العزف مع البيانو الذى يقوم بأداء مركبات هارمونية على هيئة تجاوب منصل بينهما.
(٩٦٧) وهى الأوبوا والكورنو الإنجليزى والكلارينيت المعدّة فى المنطقة الغليظة والوتريات التى تغمز أوتارها بالأصابع لا باستخدام الأقواس. ويختلط بهذا العزف طرقات خشب الأقواس على أوتار الڤيولينات وأداء البيانو الإيقاعى مع الأجراس.
(٩٦٨) أسندت فيه ثلاث شخصيات إيقاعية لثلاث آلات إيقاعية: هى دف الماركاس والكتلة الخشبية والطبلة الكبيرة، وتنبعث الشخللة المعدنية من شخاليل الرصاص الصغيرة لدف الماركاس، كما يجتمع طابع الصوت النباتى الصادر عن كتلة الخشب مع الطابع الحيوانى الصادر عن جلد الطبلة الكبيرة. ويتركز دور هذه الشخصيات الثلاثة فى تزايد دوىّ الطبلة الكبيرة وتناقص دقات الماركاس وبقاء طقطقة الكتلة الخشبية ثابتة دون تغير.
(٩٦٩) يتميز منها ذلك الجزء الأوسط الاستطرادى الكبير، وتقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بتناول لحن التمثال بأسلوب الشخصيات الإيقاعية التى نجد ثلاثة منها يتزايد أولهما ويتناقص الثانى فى حين لا يحرك الثالث ساكناً. ثم ما تلبث مجموعة النفير أن تنضم إلى المجموعتين فتأخذ دور الشخصيات الايقاعية الثلاثة وتدعهم يتحركون على خط مستقيم فى حين تقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بقلب الأزمنة الإيقاعية فتتناقص

الشخصية الأولى، وتتزايد الشخصية الثانية وتبقى الثالثة على عادتها بلا حراك، وتظهر نتيجة لذلك صور من الإتباع الإيقاعى تشكّلها ست شخصيات إيقاعية، تقوم الثلاثة الغليظة من بينها بقلب حركة الثلاثة العليا. ويتقدم البيانو بعد هذا الأداء الجماعى المختلط بتقاسيم أجريت على لحن التمثال يعزفها بمنتهى السرعة، وهو ما يبعث الهذيان فى الفرحة. ثم يأتى الختام مبنيا على لحن التمثال تستعرضه الآلات النحاسية بمنتهى الشدة والبطء.

ثبت الفقرات
الموسيقية

فقرة رقم ١
موسيقى الإغريق
نشيد أبوللو . غناء آردا مانديكيان

فقرة رقم ٢
موسيقى الإغريق
نشيد أبوللو
هارب : السيدة كويا شيما
فلوت : كويبيدى

فقرة رقم ٣
موسيقى الإغريق
أنشودة سيكيلوس
غناء آردا مانديكيان

فقرة رقم ٤
موسيقى عبرية
المزمور الملحّن الثامن
غناء چاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٥
موسيقى عبرية
المزمور رقم ١٣٧
غناء چاكوب جولد شتاين

فقرة رقم ٦
موسيقى بيزنطية
«صباح القيامة»
كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧
أناشيد بيزنطية وأمبروزيانية
«تعال يا مخلّص»
كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٨
موسيقى جريجوريانية
«والآن يمكنك أن تُطْلق عبدك يا سيّد»
كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٩
موسيقى جريجوريانية
«فلتبتهج الأرض ابتهاجا»
كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٠
موسيقى جريجوريانية
افتتاح التضرّع : «يا ربّ ارحمنا»
كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١١
موسيقى جريجوريانية
«راعينا»
غناء داڤيد مورجان
بمصاحبة كورال كنيسة ناشدوم بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٢
موسيق جريجوريانية
«يارب لا على حسب خطايانا تُحاسبنا»
كورال كنيسة ناشدوم بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٣

موسيقى جريجوريانية

هلّلوا يا . . . يا ربّ بقوّتك يفرحُ الملك وبخلاصكِ يبتهج»

غناء داڤيد مورجان بمصاحبة كورال كنيسة ناشدوم بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٤

موسيقى جريجوريانية

المقامات الكنسية

١ ـ دوريّ

٢ ـ تحت دوريّ

٣ ـ فريچيّ

٤ ـ تحت فريچيّ

٥ ـ ليديّ

٦ ـ تحت ليديّ

٧ ـ ليديّ مختلط

٨ ـ تحت الليديّ المختلط

٩ ـ أيوليّ

١٠ ـ تحت أيوليّ

١١ ـ أيونيّ

١٢ ـ تحت أيونيّ

مسجّل على أورغن قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى بالقاهرة. عزف منفرد. يوزيف كون

فقرة رقم ١٥

بواكير الپوليفونية. القرنان ١٠، ١١

أسلوب الأورجانوم

«فليكن مجد الربّ»

كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم١٦

بواكير الپوليفونية. القرنان ١٠، ١١

أسلوب الأورجانوم

«هلّلوا يا. . . فقد قام المسيح»

كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٧

بواكير الپوليفونية. القرنان ١٠، ١١

أسلوب الأورجانوم

«المجد لملك الملوك»

كورال برومپتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٨

الپوليفونية الإسپانية. القرن ١٢

أسلوب الأورجانوم

«ملك الكون العظيم»

منشدو بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ١٩

أغانى الجوليارد

«يا لجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك ڤينوس نفسها»

غناء فردريك فُولَرْ (باريتون)

فقرة رقم ٢٠

أغانى التروبادور والتروڤير

ڤيرليه: «الحبيبات الرقيقات» لآدام دى لاهال

أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢١

مسرحية «روبان وماريون» لآدام ده لاهال

أ ـ أغنية «روبان يُحبّنى»

ب ـ أغنية «إنى أبدو من جديد»

أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢٢

بالاد «ربّاه امنح عونك هذا الدار» لآدام دى لاهال.

أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ.

فقرة رقم ٢٣

استامپيدا: أغنية أول مايو

أداء مجموعة پرميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كي

فقرة رقم ٢٤

استامپيدا. الرقصات الأربع الملكية

أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢٥
أغنية «حين أشهد القُبَّرة تحلّق» لبرنار دى ڤنتادور
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٦
أغنية «لم أعد أحتمل البعاد عنك طويلا» لجريس بروليه. غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٧
أغنية «كلُّ ما أصبو إليه» لتيبو دى ناڤار
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢٨
أغنية «سأغنّى من حشاشة قلبى» لجيوم دى ديچون
غناء أندريه آرتى. راهير. فرانز ميرتنز.
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢٩
أغنية «كل من وقع فى حبائل الحب» لجيوم دى ديچون
غناء أندريه آرتى. راهير. فرانز ميرتنز
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٠
مقطوعة راقصة. الاستامپيدا الملكية السابعة.
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣١
مقطوعة راقصة: رقصة رقم ١
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٢
مقطوعة راقصة: «الليل»
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٣
مقطوعة راقصة: رقصة
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٥
«كلمة الآب تتجسّد»
أداء منشدى بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ٣٦
ثلاث رقصات إنجليزية من القرن ١٣
كارل دولمتش: ريكوردر وڤيول
ناتال دولمتش: ڤيول
دونالد بردچر: كور آنجليه
آلان تابور: تابور (طبل)

فقرة رقم ٣٧
غناء منفرد: «إننى ثابت أبدا فوق العرش» لفراونلوپ
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٣٨
«إنى اشكو لملاك» لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى ڤولف ماتيوس: ڤيولا
برنارد ميشاليس: تينور
فرديناندكونراد: فلوت كبير
إلزا بريكس ماينرت: كمان ألطو
يوهانس كوخ: كمان ألطو وكورنو
ڤالترجيرفج: عود
كونراد فلاجل: ليرا (هارپ)

فقرة رقم ٣٩
«بهذا القلب السليم النية» لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى ڤولف ماتيوس: ڤيولا
برنارد ميشاليس: تينور
فرديناند كونراد: فلوت كبير
إلزا بريكس ماينرت: كمان ألطو
يوهانس كوخ: كمان ألطو وكورنو
ڤالتر جيرفج: عود
هيرمان ديك: عود
كونراد فلاجل: ليرا (هارپ)

فقرة رقم ٤٠
الفن القديم. آرس أنتيكا
«أرض الميعاد وأورشليم». تأليف ليونايناس
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤١
الفن القديم. آرس أنتيكا
أسلوب الأورجانوم للخط الرابع
«القواعد الثابتة» تأليف پيروتان
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٢
موتيت «إلى جوار المدفأة» لمؤلف مجهول
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٣
نشيد «يوم الغضب». دييس إيراى
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة
بمصاحبة يوزيف كون على أورغن قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى بالقاهرة

فقرة رقم ٤٤
«الأم الثكلى القائمة» [ستابات ماتر]. لچاكوبون داتودى
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة بمصاحبة يوزيف كون على أورغن قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى بالقاهرة

فقرة رقم ٤٥
أغنية ڤرليه «إنى راضية عن كل شىء» لجيوم دى ماشو
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٦
أغنية «بالاد»: «ما أيسر علىّ» لجيوم دى ماشو.
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٧
أغنية من نموذج «الرومانس»
شكاية: «يضحك فى الصباح من يبكى فى المساء» لجيوم دى ماشو
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٨
الفن الجديد. آرس نوڤا
أغنية صيد [كاشيا]: «نخب الفجر» لچيرار ديللو
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٩
أغنية «صيد السمك» تأليف لانديني
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥٠
مادريجال: «تنهّداتى العذبة» تأليف لانديني
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥١
موتيت: «يا سيدتنا مريم» لچون دنستابل
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥٢
موتيت: «تحية لك أيتها البتول» لدنستابل
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥٣
عصر النهضة بفلورنسا
موتيت «زهرة الأزهار» لدوفاى

فقرة رقم ٥٤
عصر النهضة بفلورنسا
أغنية دينية: «أيتها العذراء الجميلة» لدوفاى

فقرة رقم ٥٥
عصر النهضة بفلورنسا
أغنية: «يضحك ثغرى وتبكى أفكارى» لأوكيجيم

فقرة رقم ٥٦
عصر النهضة بفلورنسا
أغنية «الفطساء الصغيرة» لأوكيجيم

فقرة رقم ٥٧
عصر النهضة بفلورنسا
«أغنية العام الجديد» لچاكوب أوبرشت

فقرة رقم ٥٨
عصر النهضة بفلورنسا
أغنية كورالية: «أبانا وإلهنا الحبيب» لإيزاك

فقرة رقم ٥٩
عصر النهضة فى روما
أغنية «صديقتى الطيبة» لأدريان ڤيلرت

فقرة رقم ٦٠
عصر النهضة فى روما
مادريجال: «الزهور الرّفّافة» لباليسترينا

فقرة رقم ٦١
عصر النهضة فى روما
«رثاء أوكيجيم»
قداس جنائزى لجوسكان ده پريه

فقرة رقم ٦٢
عصر النهضة فى روما.
موتيت «ألف أسف» لجوسكان ده پريه

فقرة رقم ٦٣
عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود: مقطوعة رقص. لمؤلف مجهول
عزف على العود المنفرد: ڤالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٤
عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود لفنشنزيو جاليلى
عزف على العود المنفرد: ڤالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٥
عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود (ريتشير كارى) لفرانشسكو دا ميلانو
عزف على العود المنفرد: ڤالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٦
عصر النهضة بفرنسا وهولندا
معركة مارينيان: من أغانى الحرب. لكليمان چانكان
أداء فرقة مسرح الشانزيليزيه الغنائية بقيادة كريدز

فقرة رقم ٦٧
عصر النهضة بفرنسا وهولندا
أغنية «تغريدة الطير» لكليمان چانكان
أداء فرقة مسرح الشانزيليزيه الغنائية بقيادة كريدز

فقرة رقم ٦٨
عصر النهضة بفرنسا
أغنية: «هيّا بنا إلى المرج الأخضر» لكوستيليه
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٦٩
عصر النهضة بفرنسا
أغنية: «طالما أنعمُ بالحياة» لكلودان دى سيرميزى
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٧٠
عصر النهضة بفرنسا
أغنية: «أأعيش مهموما» لكلودان دى سيرميزى
بمصاحبة العود

فقرة رقم ٧١
عصر النهضة بهولندا
«التبريك» و«حَمَل الربّ»
من قداس «إنه لمبارك» لديمونت
كورال كنيسة برومپتون بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧٢
عصر النهضة بهولندا
من مزامير التكفير: أناديك من الأعماق، فلتسمع ندائي يا ربّى»، لدى لاسوس
فرقة كورال دير الكارميليت بقيادة چون مكارثى

فقرة رقم ٧٣
عصر النهضة بألمانيا
من أغانى الوداع: «إنزبروك وا أسفاه لقد آن أوان الرحيل» لإيزاك
غناء رباعى: فونداتريس أكى: كونترالطو
كوبى فرانكندال: سوپرانو
فرانسس ميلر: تينور
إيميل لنش: باص

فقرة رقم ٧٤

عصر النهضة بألمانيا

أغنية «عندما أستيقظ فى الصباح المبكر» للودڤيج سنفل

يوهانس فاير آبند: تينور

إلزا بريكس ماينرت: ڤيولا صغيرة (سوپرانو)

روزمارى لارز: جامبا صغيرة (سوپرانو)

يوهانس كوخ: جامبا كبيرة (باص)

ڤالتر جيرفج: عود

فرديناند كونراد: فلوت تينور وباص

فقرة رقم ٧٥

عصر النهضة بألمانيا. لحن لوثرى

نشيد دينى: «كم تبدو نجمة الصباح متلألئة فى تألقها» لپريتورياس

أوركسترا لندن للحجرة وفرقة الغناء التابعة له بقيادة أنطونى برنارد

فقرة رقم ٧٦

عصر النهضة با نجلترا

مادريجال: «أنت يا مَنْ تعيش فى المسرّات» لجون ويلبى

مارجريت فيلدهايد: سوپرانو

أيلين مكلولن: سوپرانو

ألفريد ديلر: تينور ثان

رينيه سومز: تينور

جوردون كلنتون: باص

فقرة رقم ٧٧

عصر النهضة بإنجلترا

مادريجال: «أيها الهَمّ ستوردنى مورد التهلكة» لويلكز

الأداء مماثل لما هو فى فقرة رقم ٧٥

فقرة رقم ٧٨

عصر النهضة بإنجلترا

مادريجال: مَنْ أنت؟ مَنْ القادم؟ لمورلى

الأداء مماثل لما هو فى فقرة رقم ٧٥

فقرة رقم ٧٩

موسيقى دينية إنجليزية

«قبل أن يغيب ضوء النهار نصلّى من أجلك يا خالق الكائنات أجمع» لتاليس

فرقة كورال الكارميليت بقيادة چون مكارثى

فقرة رقم ٨٠

موسيقى دينية إنجليزية

من «قداس لخمسة أصوات»

١ ـ المجد لله فى الأعالى

٢ ـ التقديس

٣ ـ مبارك الربّ [التبريك]

فرقة كورال فليت ستريت بقيادة ت. ت. لورانس

فقرة رقم ٨١

عصر النهضة بإنجلترا

مادريجال: «فانتازيا رقم ٣ لثلاثة آلات موسيقية من أسرة الڤيول» لجيبونز

أداء مجموعة موسيقى الآلات [سكولا كانتورام بازيلينْسِس]

فقرة رقم ٨٢

عصر النهضة بإنجلترا

مادريجال: مدخل رقصة شعبية من المتتالية رقم ٣ لپوپرل

أداء مجموعة موسيقى الآلات [سكولا كانتورام بازيلِيْنِسِسْ

فقرة رقم ٨٣

عصر النهضة بإنجلترا

پاڤان من متتالية إيرل أوف سولزبورى لوليام بيرد

مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٤

عصر النهضة بإنجلترا

«جاليارد» من متتالية إيرل أوف سولزبورى لوليام بيرد. أداء مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٥
عصر النهضة بإنجلترا
تنوعات إنجليزية ذات برنامج تصويرى
لحن «الحوذى» لوليام بيرد
مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٦
عصر النهضة بإنجلترا
تنوعات إنجليزية على نمط الپاساكاليا
«نفسى» لچون بول
تعزف على القيرچينال مارجريت هدسون

فقرة رقم ٨٧
عصر النهضة بإنجلترا
قصيدة إنجليزية: «مزاجُه» لفارنابى
تعزف على القيرچينال مارجريت هدسون

فقرة رقم ٨٨
الباروك الإسپانى
«تأملوا هذه الرؤى» لڤيتّوريا
فرقة كورال كاتدرائية آخينز بقيادة تيودور ريمان

فقرة رقم ٨٩
الباروك الإسپانى
«السلام لك يا مريم» لڤيتّوريا
فرقة كورال دير الكارميليت بقيادة چون مكارثى

فقرة رقم ٩٠
الباروك فى البندقية
أوراتوريو «الروح والجسد» لكاڤاليرى
المدخل الكورالى
كورال ڤيينا للحجرة وكاپيلا أكاديمية ڤيينا بقيادة تشارلى ماكيراس

فقرة رقم ٩١
الباروك فى البندقية
أوپرا أورفيوس لمونتڤردى
مشهد من الفصل الرابع
أوركسترا وكورال بقيادة ستروب

فقرة رقم ٩٢
الباروك فى البندقية
صوناته رقم ١ للأوركسترا الوترى المزدوج لچيوڤانى جبرييللى. أوركسترا الحجرة بشتوتجارت بقيادة كارل مينشنجر

فقرة رقم ٩٣
الباروك فى البندقية
صوناته الخافت والشديد، لچيوڤانى جبرييللى
أوركسترا الحجرة بشتوتجارت بقيادة كارل مينشنجر

فقرة رقم ٩٤
الباروك فى البندقية
«الفصول الأربعة» لأنطونيو ڤيڤالدى
١ - الحركة الأولى السريعة من الكونشيرتو الأول
٢ - الحركة الثانية البطيئة من الكونشيرتو الثانى
٣ - الحركة الثالثة السريعة من الكونشيرتو الثالث
٤ - الحركة الثانية السريعة من الكونشيرتو الرابع
أوركسترا الكونسير الإنجليزى بقيادة تريڤور پينوك

فقرة رقم ٩٥
الباروك فى البندقية
حركة بطيئة «أداچيو» للوتريات والأورغن لألبينونى.
أورغن منفرد. داڤيد بل
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ٩٦
الباروك البورجوازى فى هولنده
تنوعات كورالية: «آه يا إلهى» لسويلنك
أورغن منفرد: سوزى جانس

فقرة رقم ٩٧
الباروك البورجوازى فى هولنده
«رقصة من القرية» لپريتوريوس
مجموعة فرانزينتا الموسيقية

فقرة رقم ٩٨
الباروك فى روما
توكاتا كروماتية لرفع الكأس المقدسة.
أغنية «حتى نسمو» لفريسكو بالدى
أورغن منفرد: چان چيلو

فقرة رقم ٩٩
الباروك فى روما
الكونشيرتو الكبير رقم ٩ سلّم لا الكبير لأركانچلو كوريللى
التصدير بطىء الحركة ورقصة جيج السريعة
أوركسترا مديتشى.

فقرة رقم ١٠٠
الباروك الأرستقراطى بفرنسا
نشيد «يوم الغضب» لچان باتيست لوللى
موتيت تؤديه جوقتا إنشاد مع أوركسترا كونسير لاموريه بقيادة مارسيل كورو

فقرة رقم ١٠١
الباروك الأرستقراطى بفرنسا
«فانفار» لچان باتيست لوللى
عزف أوركسترا الحجرة بقيادة چان لوى پيتى

فقرة رقم ١٠٢
الباروك الأرستقراطى بفرنسا
إحدى السيمفونيات المصاحبة لعشاء الملك بقصر ڤرساى لميشيل ريشار ديلالاند

فقرة رقم ١٠٣
الباروك الأرستقراطى بفرنسا
أوپرا باليه «غراميات فى الهند» لچان فيليپ رامو
١ ـ مقدمة ومينويت المحاربين والمحاربات
٢ ـ لحن عيد الزهور
٣ ـ لحن الإنكا
أوركسترا الحجرة لكونسير لاموريه بقيادة لوى ده فرومان

فقرة رقم ١٠٤
الباروك الألمانى قبيل باخ
مقدّمة كورالية لبوكستهوده
«هلمّوا أيها المؤمنون نمجّد الله»
أورغن منفرد: رينيه ساورچين

فقرة رقم ١٠٥
الباروك الألمانى قبيل باخ
كونشيرتو للترومپيت والأوبوا مع الأوركسترا الوترى لچورچ فيليپ تيليمان
الحركة الأولى: بطىء مهيب (لارجو)
ترومپيت: ألبير كالڤراك
أوبوا: پيير پييرلو
أوركسترا تولوز للحجرة بقيادة لوى أورياكوم

فقرة رقم ١٠٦
الباروك فى إنجلترا
أوپرا ديدو وأينياس. لهنرى پيرسيل
«الافتتاحية»
أوركسترا الحجرة الألمانى بقيادة شارلى ماكيراس

فقرة رقم ١٠٧
الباروك فى إنجلترا
«رقصة البحّار» لهنرى پيرسيل
ليوپولد ستوكوڤسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٠٨
الباروك بناپلى
كانتاتا: على ضفاف نهر التيبر
الأغنية الأولى لألسّاندور سكارلاتى
تيريزا شتيخ راندال: سوپرانو
هلموت فوبيش: ترومپيت
أوركسترا كاميراتا أكاديميكا [أوركسترا الحجرة الأكاديمى] بقيادة برنارد بومجارتنر

فقرة رقم ١٠٩
الباروك بناپلى
رقصة جاڤوت لدومينيكو سكارلاتى
إلزاهانش: هارپسيكورد منفرد

فقرة رقم ١١٠
الباروك بناپلى
كونشيرتو من مقام صول كبير لآلتى فلوت والأوركسترا لتشيماروزا
الحركة الثالثة : سريع بدون مبالغة
عازفا الفلوت : چان پيير رامپال وروبرت هيرتشى
أوركسترا كونسير لاموريه بقيادة پيتر كولومبو

فقرة رقم ١١١
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
اللحن البطىء المهيب من أوپرا خشايارشا لهيندل
أوركسترا ميونخ للحجرة «پرو آرت» بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١١٢
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
أوپرا يوليوس قيصر لهيندل
الافتتاحية
أوركسترا وكورال باخ بميونخ بقيادة كارل ريختز

فقرة رقم ١١٣
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
نشيد من أوراتوريو «يهوذا المكابى». لهيندل
أوركسترا ميونخ للحجرة بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١١٤
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
من أوراتوريو المسيح لهيندل
أ ـ الافتتاحية
ب ـ هلّلوا يا.
أوركسترا ميونخ للحجرة بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١١٥
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
«موسيقى المياه» لهيندل
أوركسترا الكونسير الإنجليزى بقيادة تريڤور پينوك

فقرة رقم ١١٦
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
الكونشيرتو الكبير الخامس لهيندل
أوركسترا بامبرج السيمفونى بقايدة فريتز ليمان

فقرة رقم ١١٧
الباروك الألمانى الوافد من الخارج
كونشيرتو الأورغن والأوركسترا من المجموعة الرابعة لهيندل
الحركة الأولى «لارجيتو» بطىء ومتقطع
أورغن منفرد. كارل ريختر مع أوركسترا الحجرة الخاص به

فقرة رقم ١١٨
خاتمة الباروك
القداس من مقام سى «الصغير». باخ
الإنشاد الجماعى الأخير من جزء «حَمَل الربّ»
فرقة كورال وأوركسترا مدينة ميونخ بقيادة كارل ريختر

فقرة رقم ١١٩
خاتمة الباروك
«أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل متّى «لباخ»
منتخبات من الإنشاد الخاص بالجزء الأول
فرقة كورال باخ مع أوركسترا چاك بقيادة ريچينالد چاك

فقرة رقم ١٢٠
خاتمة الباروك
مقدمات كورالية لباخ أعدّها للأوركسترا ليوپولد ستوكوڤسكى
أ. هلمّ أيها الموت العذب
ب. إلهُنا قلعة منيعة
ليوپولد ستوكوڤسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٢١
خاتمة الباروك
پاساكاليا وفوجه من مقام دو الصغير
ليوپولد ستوكو ڤسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٢٢
خاتمة الباروك
مقدمات كورالية لباخ
أ. أيها الإنسان فلتتحسّر على خطيئتك الكبرى
ب. عندما نعانى أشدّ أنواع الكروب
ج. أيها المسيح هلاّ تذكّرتنا
عزف على أورغن سلبرمان فى إيبرسمونستر

فقرة رقم ١٢٣
خاتمة الباروك
توكاتا وفوجه من مقام رى الصغير لباخ
ليوبولد ستوكوفسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٢٤
خاتمة الباروك
كونشيرتو الفلوت والفيولينه والكلافسان والأوركسترا. باخ
أداء مجموعة I Musici

فقرة رقم ١٢٥
خاتمة الباروك
كونشيرتو الفيولينه رقم ٢ من مقام سى الكبير لباخ
الحركة الثانية. أداچيو بطىء
فيولينه منفردة: فيليكس آيو
أداء مجموعة I Musici

فقرة رقم ١٢٦
الأوپرا خلال القرن ١٨
أوپرا أورفيوس. جلوك
مونولوج «أيتها التلال الموحشة كم يثقلك الحزن فى غيبة يوريديكى»
أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٢٧
الأوپرا خلال القرن ١٩
أوپرا دون چيوڤانى لموتسارت
أ. ثنائية غنائية من الفصل الأول رقم ٧
ب. ختام الفصل الأول
ج. ختام الفصل الثانى
چوان سذرلاند: سوپرانو
إبرهارد ڤيختر: باريتون

فقرة رقم ١٢٨
موسيقى القرن ١٨
كونشيرتو الفلوت والهارپ من مقام دو الكبير. لموتسارت
الحركة الثانية: بطىء «أداچيو».
فلوت: ڤولفجانج شولتز
هارپ. نيكانور زاباليتا
أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى بقيادة كارل بم

فقرة رقم ١٢٩
الروكوكو فى إيطاليا
أوپرا «الخادمة السيدة» لپيرجوليزى
أغنية: توقَّعى ألاّ أجىء»
أوركسترا ڤيرتمبرج لمدينة شتوتجارت بقيادة فرديناند ليتنر.

فقرة رقم ١٣٠
الروكوكو بإيطاليا
الأم الثكلى قائمة «ستابات ماتر» لپيرجوليزى
سوپرانو: تيريزه شنخ راندال
متزوسوپرانو: إليزابيث هينجن
فرقة كورال أكاديمية ڤيينا
أوركسترا أوپرا ڤيينا بقيادة ماريو روسى

فقرة رقم ١٣١
الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية رقم ٨٨ من مقام صول الكبير لها يدن
الحركة الأولى.
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة يوچين يوخوم

فقرة رقم ١٣٢
الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية رقم ٤٠ من مقام صول الصغير لموتسارت
الحركة البطيئة «أداچيو»
أوركسترا إذاعة باڤاريا السيمفونى بقيادة يوچين يوخوم

فقرة رقم ١٣٣
الأسلوب الكلاسيكى
أوپرا «سادنة المعبد» لسپونتينى
١. مارش النصر (من الفصل الأول)
٢. مارش جنائزى (من الفصل الثالث)
أوركسترا وكورال إذاعة روما بقيادة ف. بريفيتالى

فقرة رقم ١٣٤
الأسلوب الكلاسيكى
أ. افتتاحية كوريولان لبيتهوڤن
ب. افتتاحية إيجمونت لبيتهوڤن
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٣٥
الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية الثالثة (البطولة) لبيتهوڤن
الحركة الأولى
أوركسترا برلين الفيلهارمورنى بقيادة هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٣٦
الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية الثالثة (البطولة) لبيتهوڤن
الحركة الثانية
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٣٧
الأسلوب الكلاسيكى
ختام السيمفونية الثالثة لبيتهوڤن
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٣٨
الأسلوب الكلاسيكى
ختام السيمفونية الخامسة لبيتهوڤن
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقياد هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٣٩
الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية التاسعة لبيتهوڤن
الحركة الرابعة
سوپرانو: چانيت پيرى
كونترالطو: أجنس بالتا
تينور: ڤينسون كول
بريتون: ديتريش فيشر ديسكاو وچوزيه ڤان دام
أوركسترا وكورال برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٤٠
«أغنية ملك الحور» لشوبيرت
باريتون: چيرار سوزاى
پيانو: دالتون بولدوين

فقرة رقم ١٤١
السيمفونية رقم ٤ من مقام رى الصغير لشومان
الحركة الثانية
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة ڤيلهلم فورتڤانجلر

فقرة رقم ١٤٢
منتصف القرن ١٩
السيمفونية الخيالية لهكتور برليوز. مقتطفات:
١. الحركة الأولى
٢. الحركة الثانية
٣. الحركة الثالثة
أوركسترا شيكاغو السيمفونى بقيادة كلوديو أبادو

فقرة رقم ١٤٣
التطويبات لسيزار فرانك
الطوبى الثالثة: طوبى للحزانى لأنهم يتعزّون....»
إنجيل متى ٥: ٤
سوپرانو: لويز لوبران
متزو سوپرانو: چين بربييه
ألطو: ناتالى ستوتزمان
تينور: داڤيد ريندال وپيتر چيفس
باريتون: مارسيل ڤانو
باص: فرانسوا لو ودانييل أو تڤير
كورال الإذاعة الفرنسية والأوركسترا الفيلهارمونى الجديد بقيادة أرمان چوردان

فقرة رقم ١٤٤
ليلية رقم ٧ لفردريك شوپان
پيانو: ڤلادو لُمووتر

فقرة رقم ١٤٥
كاپريشيو رقم ٢٤ من مقام لا صغير لپاجانينى
عزف ديڤى إرليه

فقرة رقم ١٤٦
كونشيرتو الكمان والأوركسترا رقم ١ لپاجانينى
الحركة الأولى
ڤيولينه منفردة: سلڤاتورى أكاردو
أوركسترا لندن الفيلهارمونى بقيادة شارل دوتوا

فقرة رقم ١٤٧
«المقدمات» لفرانز ليست
أوركسترا بامبرج السيمفونى بقيادة هاينريش هولريزر

فقرة رقم ١٤٨
رباعية الخاتم «الفالكيرى» لريتشارد ڤاجنر
العاصفة
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٤٩
رباعية الخاتم «الڤالكيرى» لريتشارد ڤاجنر
وداع ڤوتان
ڤوتان: توماس ستيوارت
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٠
«تريستان وإيزولده» لريتشارد ڤاجنر
لحن «الموت حُبّاً»
إيزولده: چيسى نورمان
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥١
أوپرا پارسيفال لريتشارد ڤاجنر
الفصل الثالث. موسيقى الجمعة الحزينة
أوركسترا هيوستون السيمفونى بقيادة ليوپولد ستوكوڤسكى

فقرة رقم ١٥٢
أوپرا «وأشرق صباح» لريتشارد ڤاجنر
عزف د. سمير عزيز على الپيانو

فقرة رقم ١٥٣
زوپرا عايدة لڤردى
بداية المشهد الثانى من الفصل الأول
فرقة كورال جماعة أصدقاء الموسيقى بڤيينا
أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٤
أوپرا عايدة لڤردى
تصدير الفصل الأول
أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٥
أوپرا عطيل لڤردى
استهلال المشهد الأول من الفصل الأول
فرقة كورال أوپرا ڤيينا وأوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى
بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٦
أوپرا «كارمن» لچورج بيزيه
أغنية «الحب طائر متمرد. .»
غناء: ماريا كالاس
أوركسترا أوپرا باريس بقيادة چورچ پريتر.

فقرة رقم ١٥٧
السيمفونية الرابعة لبرامس
الحركة الأولى: سريع دون مغالاة
أوركسترا كولومبيا السيمفونى بقايدة برونو ڤالتر.

فقرة رقم ١٥٨
السيمفونية الرابعة «الرومانسية» لبروكنر
الحركة الثانية: بتمهّل
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٩
السيمفونية الثامنة لجوستاف مالر
الجزء الختامى
أوركسترا بوسطن السيمفونى وكورال مهرجان تانجلوود بقيادة سيچى أوزاوا

فقرة رقم ١٦٠
السيمفونية الثالثة لجوستاف مالر
الحركة الخامسة.
ألطو: مورين فورستر. چيسى نورمان
كورال غلمان ڤيينا. أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى
بقيادة كلوديو أبادو

فقرة رقم ١٦١
«أنشودة الأرض» لجوستاف مالر
أغنية «الوداع»
كونترالطو : كاثلين فيرييه
تينور : چوليوس پاتزاك
أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى بقيادة برونو ڤالتر

فقرة رقم ١٦٢
ليلة فوق جبل عار لموسورسكى
ليوپولد ستوكوڤسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٦٣
نهر الڤولتاڤا (المولداو) لسميتانا
أوركسترا ڤيينا الفيلهارمونى بقيادة رافائيل كوبيليك

فقرة رقم ١٦٤
«أيبريا» لألبينث
اللوحة الأولى «إيحاء»
پيانو : چان فرانسوا هيسير

فقرة رقم ١٦٥
القرن العشرون
أوپرا «پلياس وميليزانده» لديبوسى : لحظة مصارحة العاشقين.
ميليزانده: سوپرانو : ڤيكتوريا دى لوس أنچيليس
پلياس: تينور : چاك چانش
الأوركسترا القومى للراديو والتلفزيون الفرنسى بقيادة أندريه كليتان

فقرة رقم ١٦٦
أوپرا «تريستان وإيزولده» لريتشارد ڤاجنر
لحظة مصارحة العاشقين
إيزولده : بريچيت نلسن
تريستان. ڤلفجانج ڤندجاسن
أوركسترا مهرجان بايرويت بقيادة كارل بِمْ

فقرة رقم ١٦٧
مقدمة أمسية «جنىّ الغاب» لكلود ديبوسى
الأوركسترا الفيلهارمونى التشيكى بقيادة أنطونيو بيدروتى

فقرة رقم ١٦٨
«الراپسودية الإسپانية» لموريس راڤيل «مالاجوينا»
أوركسترا أمستردام بقيادة برنارد هايتنك

فقرة رقم ١٦٩
«دافنيس وكلويه» لموريس راڤيل
أوركسترا وكورال أوپرا باريس بقيادة مانويل روزنتال

فقرة رقم ١٧٠
قصيد سيمفونى «ليلة التجلّى» لأرنولد شونبرج
أوركسترا الحجرة الإنجليزى بقيادة ڤلاديمير أشكنازى

فقرة رقم ١٧١
أغنية «جُوريَّه» لأرنولد شونبرج
افتتاحية
أوركسترا وكورال بايرويت السيمفونى بقيادة رافائيل كوبيليك

فقرة رقم ١٧٢
أوپرا «ڤوتسيك» لألبان بيرج
أغنية الصنّاع
ڤوتسيك : ديتريتش فيشر ديسكاو
مارى : إيڤيلين لير
أوركسترا وكورال أوپرا برلين بقيادة كارل بِمْ

فقرة رقم ١٧٣
«طقوس الربيع» لإيجور ستراڤنسكى
أوركسترا ديترويت السيمفونى بقيادة أناتول دوراتى.

فقرة رقم ١٧٤
السيمفونية الكلاسيكية لپروكوفييف
الحركة الثالثة. جاڤوت
أوركسترا الفيلهارمونيا بقايدة إفريم كورتس

فقرة رقم ١٧٥
باليه «جايانيه» لآرام خاتشاتوريان
رقصة السيف
أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة ستانلى بلاك

فقرة رقم ١٧٦
باليه «سبارتاكوس» لآرام خاتشاتوريان
أداچيو سپارتاكوس وفريچيا
أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة ستانلى بلاك

فقرة رقم ١٧٧
السيمفونية الأولى لشوستاكوڤتش
أ- الحركة الثانية
ب- الحركة الثالثة
ج- الحركة الرابعة
أوركسترا الفيلهارمونيا بقيادة إفريم كورتس

فقرة رقم ١٧٨
السيمفونية السابعة «لننجراد» لشوستاكوفتش
الحركة الأولى.
أوركسترا لندن الفيلهارمونى بقيادة برنارد هايتنك

فقرة رقم ١٧٩
«حياة بطل» لريتشارد شتراوس
أ- المقدمة
ب- الختام
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٨٠
«المصور ماتياس جرونيڤالد» لهيندميت
أ- حفل موسيقى للملائكة
ب- إيداع جثمان المسيح
ج- صمود القديس أنطوان أمام الغواية
أوركسترا زغرب الفيلهارمونى بقيادة ميلان هورفات

فقرة رقم ١٨١
«تحولات سيمفونية لألحان من كارل ماريا فون ڤيبير» لهيندميت
الجزء الثانى: توراندو
أوركسترا موسكو الفيلهارمونى بقيادة كندراشين

فقرة رقم ١٨٢
«كارمينا بورانا» لكارل أورف
فورتونا: أيها الحظ
الأوركسترا الفيلهارمونى الملكى بقيادة أناتول دوراتى

فقرة رقم ١٨٣
«من الموسيقى الشاعرية» لكارل أورف
أغنية الشارع
فرقة كورال تولزر للأطفال بقيادة جيرهارد شميت
فرقة كورال الحجرة لمدرسة الموسيقى العليا بميونخ بقيادة فريتز شيرى مع مجموعة من العازفين.
القيادة الموسيقية: كارل أورف

فقرة رقم ١٨٤
«من الموسيقى الشاعرية» لكارل أورف
موسيقى لمسرحية العرائس
الأداء مماثل لما جاء بفقرة رقم ١٨٣

فقرة رقم ١٨٥
«من الموسيقى الشاعرية» لكارل أورف
روندو الصغير
الأداء مماثل لما جاء بالفقرة رقم ١٨٣

فقرة رقم ١٨٦
«موسيقى للوتريات والآلات الإيقاعية والسيليستا» لبيلا بارتوك
الجزء الرابع (سريع جدا)
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٨٧
«القداس الجلاجولى» ليانا تشيك
أ- الجزء الأول. مقدمة
ب- حَمَل الربّ
ج- ختام
الأوركسترا والكورال الفيلهارمونى التشيكى بقيادة كارل أنسرل

فقرة رقم ١٨٨
«قداس موتى الحرب» لبنچامين بريتين
«حمل الرب»
سوپرانو: جالينا ڤيشنفسكايا
تينور: پيتر ميرز
فرقة كورال أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة داڤيد ويلكوكس
أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة بنچامين بريتين

فقرة رقم ١٨٩

«أداچيو للوتريات» لصمويل باربر

أوركسترا الحجرة للمجموعة الأوربية بقيادة أبڤيند آدلاند

فقرة رقم ١٩٠

«تورانجاليلا» لأوليڤييه ميسيان

ختام الجزء الأخير من السيمفونية : فورة أخيرة للحن الحب

أوركسترا فيلهارمونيا بقيادة إيزا پيكا سالونين

ثبت المراجع

* Aldous Huxley : **On Art and Artists**. Harper. 1960.
* Alfred Einstein : **A short History of Music**. Alfred Knopf.
* Alfred Einstein : **Music in the Romantic era**. New York, Norton 1947.
* Albert Seay : **Music in the Medieval world**. Prentice Hall, 1955.
* Alen Perceval : **History of Music**. The English University Press London 1961.
* A. Sarazar : **Music in our time**. New York, Norton 1946.
* Buck : **Psychology for musicians**. Oxford University Press, 1957.
* Curt Sachs : **History of World Music**. New-York.
* Curt Sachs : **The History of musical instruments**. New-York Norton 1940.
* Cassidorius : **The Letters of Cassidorius**. Translated into English by Thomas Hodgkin. Henry Frowde London.
* Charles Kaechlin : **Les instruments à vent**. Presse Universitaire de France Paris 1948.
* Chastellux : **Essai sur l'union de la Poésie et de la musique**. Paris 1765.
* C. Forsyth : **Music and Nationalism**. New York 1911.
* C. Sharp and A. Oppe : **The Dance. An historical survey of dancing in Europe**. New York 1924.
* Ernst Neuman : **Wagner as man and artist**. New York 1924.
* Gustave Reese : **Music in the Renaissance**. New York. Norton 1954.
* Gerald Abraham : **Eight Soviet composers** . New York. Oxford 1943.
* G. Grove : **Beethoven and his nine symphonies**. London. 1906.
* Gustave Reese : **Music in the Middle ages**. New York. Norton 1940.
* Herbert Reed : **Arts and Society**. Macmillan, London.
* Hamilton : **The Great age of Greek Literature**. Norton. 1970.
* Homer : Odyssey VII, 80-81 English Translation by Samuel H Butcher and Andrew Lang in the complete works of Homer, New York, Modern History, 1935.
* Honegger, Marc : **Dictionnaire de la Musique. les Hommes et leurs oeuvres**. Bordas 1970. 2 volumes.
* Iredell Jenkins : **Arts and the Human Enterprise**. Havard University Press.
* Israel Nestyev : **Sergie Prokofiev**. New York, Knopf, 1946.
* Jacques Lassaigne : **Marc Chagall, Dessins, et aqaurelles pour Le Ballet**, Paris 1969.
* J. Mursell : **Psychology of Music** New York 1937.
* J. Noverre : **Letters on dancing and ballets**, Translated by C. Beaumont. London 1930.
* Leonard Bernstein : **The Joy of Music** Simon and Schuster.
* Mckinney and Anderson : **Discovering Music**, American Book Company 1954.
* Mckinney and Anderson : **Music in History, The evolution of an art.** American Book Company 1957.
* Miller : **The Science of musical Sounds**. New York 1924.
* M. F. Bukofzer : **Music in the Baroque era**. New York Norton 1947.
* Marion Baur : **Twentieth Ceutury Music**. New York Putnam 1947.
* Slonimsky : **Music since 1900**. New York, Coleman Ross 1949.
* Nina Ipton : **Love with the French**. The World Publishing Company 1959.
* Olivier Strunk (Editor) : **Source Reading in Music History**. Norton New York.
* Paul Hindmith : **A composer's world.** Cambridge, Massachuts 1932.
* Paul Henry Lang : **Music in Western Civilisation**. Dent 1963.
* Richard Strauss : **Recollections and Reflections**. London Boosey and Hawkes 1953.

* Romain Rolland : **Essays on Music**. New-York Crown 1948.
* T. Reinach **La musique Grèque**, Paris 1926.
* Theodore Finney : **A History of Music**. Harap.
* William Fleming : **Arts and Ideas**. Holt Rinehart and Winston, New York 1961.
* William Austin : **Music in the Twentieth Century**. Norton, New York 1966.
* Wylie Sypher **Four stages of Renaissance style**. New York, Anchor 1955.
* Yehudi Menuhin **The arts and Man, Music and the nature of its contribution to Humanity**. Unesco.

برنارد شو: **مولع بڤاجنر**. ترجمة د. ثروت عكاشة. الطابعة الثانية ١٩٩٢ . الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ثروت عكاشة: **مولع حذر بڤاجنر**. دراسة نقدية. الطبعة الثانية ١٩٩٣ . الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ثروت عكاشة: **المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية**. لونجمان ١٩٩٠ .

ثبت ببليوجرافى لصاحب هذه الدراسة

● **موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى*.**

١ – الفن المصرى: العمارة	دراسة	طبعة أولى ١٩٧١ طبعة ثالثة ١٩٩٦
٢ – الفن المصرى: النحت والتصوير	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٢ طبعة ثانية ١٩٩٧
٣ – الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبطى	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٦ طبعة ثالثة ١٩٩٧
٤ – الفن العراقى القديم	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٤
٥ – التصوير الإسلامى الدينى والعربى	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٨
٦ – التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٣
٧ – الفن الإغريقى	دراسة	طبعة أولى ١٩٨١ طبعة ثانية ١٩٩٨
٨ – الفن الفارسى القديم	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٩
٩ – فنون عصر النهضة [الرنيسانس والباروك والروكوكو]	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٨ طبعة ثانية ١٩٩٦
١٠ – الفن الرومانى	دراسة	طبعة أولى ١٩٩١
١١ – الفن البيزنطى	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٢
١٢ – فنون العصور الوسطى	دراسة	طبعة أولى ١٩٩٢
١٣ – التصوير المغولى الإسلامى فى الهند	دراسة	طبعة أولى ١٩٩١
١٤ – الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى توراجاليلا)	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٠ طبعة ثانية ١٩٩٦
١٥ – القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	دراسة	طبعة أولى ١٩٨١ طبعة ثانية ١٩٩١
١٦ – الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة	طبعة أولى ١٩٧٨ طبعة ثانية ١٩٩٢
١٧ – ميكلانجلو	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٠
١٨ – فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى ١٩٧٤ طبعة ثانية ١٩٩٢
١٩ – معراج نامه [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى ١٩٨٧

* الصد، الملدنة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو».

● **أعمال الشاعر أوفيد**

٢٠ – ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]	ترجمة	طبعة أولى ١٩٧١ طبعة رابعة ١٩٩٦
٢١ – آرس أماتوريا [فن الهوى]	ترجمة	طبعة أولى ١٩٧٣ طبعة رابعة ١٩٩٧

● **أعمال جبران خليل جبران**

٢٢ – النبى: لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٩ طبعة تاسعة ١٩٩٧
٢٣ – حديقة النبى: لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٠ طبعة ثامنة ١٩٩٧
٢٤ – عيسى ابن الإنسان: لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٢ طبعة خامسة ١٩٩٧
٢٥ – رمل وزبد: لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٣ طبعة خامسة ١٩٩٧
٢٦ – أرباب الأرض: لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٥ طبعة رابعة ١٩٩٧
٢٧ – روائع جبران خليل جبران، الأعمال المتكاملة	ترجمة	طبعة أولى ١٩٨٠ طبعة ثانية ١٩٩٠
٢٨ – كتاب المعارف لابن قتيبة	تحقيق	طبعة أولى ١٩٦٠ طبعة سادسة ١٩٩٢
٢٩ – مولع بفاجنر: لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٥ طبعة ثانية ١٩٩٢
٣٠ – مولع حذر بفاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى ١٩٧٥ طبعة ثانية ١٩٩٣
٣١ – المسرح المصرى القديم: لإتيين دريوتون	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٧ طبعة ثانية ١٩٨٩
٣٢ – إنسان العصر يتوّج رمسيس	تأليف	طبعة أولى ١٩٧١
٣٣ – فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون لپييردانينوس	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٤ طبعة ثانية ١٩٨٩
٣٤ – إعصار من الشرق أو جنكيز خان	تأليف	طبعة أولى ١٩٥٢ طبعة خامسة ١٩٩٢
٣٥ – العودة إلى الإيمان: لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٠ طبعة رابعة ١٩٩٦
٣٦ – السيد آدم: لبات فرانك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٨ طبعة ثانية ١٩٦٥
٣٧ – سروال القس: لثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٢ طبعة ثانية ١٩٧٦
٣٨ – الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٢ طبعة ثانية ١٩٥٢
٣٩ – قائد البانزر: للجنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٢
٤٠ – حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٥١ طبعة ثانية ١٩٦٧

٤١ – تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٤٤
٤٢ – علم النفس فى خدمتك	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٤٥
٤٣ – مصر فى عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠–١٩٠٠)	دراسة	طبعة أولى ١٩٨٤ طبعة ثانية ١٩٩٧
٤٤ – مذكراتى فى السياسة والثقافية	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٨ طبعة ثالثة ١٩٩٧
٤٥ – المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى – فرنسى – عربى]	إعداد وتحرير	طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

٤٦ – Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, «UNESCO» 1974.

بالإنجليزية

٤٧ – In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage «UNESCO» 1972.

٤٨ – The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Pubishing Press. London 1981.

٤٩ – The Miraj-Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays presented to. I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحـــاث

* The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement December 1976.
* Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration Sacrée. - La Figuration Profane. - Plastique et Musique dans l'Art pharaonique. - Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣.

Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-Berthelot 1973.

* المشاكل المعاصرة للفنون العربية. مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات. تونس ١٩٧٤.
* حرية الفنان. نشر بمجلة عالم الفكر. المجلد الرابع يناير ١٩٧٤. الكويت.
* رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩.
* إطلالة على التصوير الإسلامى: العربى والفارسى والمغولى والتركى. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى. أبو ظبى. أبريل ١٩٩١.
* سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» فى العالم العربى. بحث مقدّم إلى «ندوة العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى». معهد العالم العربى بباريس. يونية ١٩٩٠.
* الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة. محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبىّ. نوفمبر ١٩٩٣.
* التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحريم.. بحث ألقى فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان. الأردن فى المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥.
* تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية فى پايستوم. بحث ألقى فى مؤتمر «مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥.
* الفن والحياة. محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة فى ٦ مارس ١٩٩٦. الموسم الثقافي ـ الفني.
* نظرية الفن. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى. أبو ظبى. أبريل ١٩٩٦.

تحت الطبع

* موسوعة التصوير الإسلامى (مكتبة لبنان. بيروت. لونجمان).
* فنون عصر النهضة : الرنيسانس ـ الباروك ـ الروكوكو. (دار السويدى للنشر. أبوظبى)

فهرست

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب